التي تشتغل على الظلال والأنوار»[1]، فالخطاب هنا تشكيلي بلونين مختلفين ينبثق أحدهما من الآخر، بل يمكن اعتباره لوحة يلتقي فيها اللونان. يعمل الخراط إذن في هذه الرواية على تشكيل الفضاء النصي في ضوء الفن التشكيلي، بل إنه يقتفي آثار الرسامين (رسامي البورتريه تحديداً) في رسم صورة الوجه، فحين يصف جسد المرأة: «يقوم الروائي بوصف وجهها كأنه يضع له بورتريه Portrait، ويضارع باللغة ما مارسه الرسامون العالميون الكبار بالفرشاة»[2]. وهذان نموذجان:

1 - «ما زلت أرى وجهها وردي المسحة قليلاً، محبباً قليلاً بحبيبات دقيقة جداً لا تكاد تستبين، وشفتاها مكتنزتان، فيهما دكنة قرمزية. ملمس الوجه زيتي دسم تشرب عجيبة الزمن القاتمة وأضاء بها، وهو حتى الآن يخامر ليلي ويراود جوارحي، وجهها، ومازال، أيقونتي من كنسية أبي سيفين في أخميم ومن رفاييل وبينوريشو ودافنشي وكورجيو معاً، غيابه عن الأرض ليس غيبوبة، بل حضور مقيم، وعيناها بحيرة شاسعة الحدود خضراء ذهبية، هما العينان اللتان تطعنان هذا الصبي الكهل معاً بالمخض والجوى الذي لا يريم وتوسدانه وثارة الرضا في آن معاً جسمهما هيكل، ساقاها عمودان متينان ومنعمان مجللان بالتاج الخفي المكنوز..» (ص: 64).

(1) – عبدالعاطي بانوار : الشكل الفضائي في (يا بنات إسكندرية) الملتقى (مراكش) العدد الرابع السنة الثالثة 1999 ، ص: 116

(2) – المرجع نفسه ، ص: 118

نجد أنفسنا، هنا، أمام بورتريه شاعري يصف بدقة ملامح الوجه والجسد ويقربها من خلال لقطة مكبرة إلى مخيلة القارئ.

2 -«كان شعرها البني الداكن مهوشاً مفروشاً كالمروحة ونازلاً على كتفيها الناتئين. ساقاها ملفوفتان بإحكام في الشراب الأسود الشفاف، تبدوان مسحوبتين طويلتين تحت الفستان الحريري المزهر المفتوح على الجنب، كانت ذراعاها المكشوفتان شاحبتي البياض، لا يكاد يفصل بين العظم والجلد إلا طبقة واقية ممسدة، كانتا مثيرتين في نحافتهما. كانت عيناها مكحولتين بثقل والحزام الذهبي السميك يلتف بخصرها الضيق كأنه بالكاد إسورة محكمة أو قيد الأصفاد»[1].

يعطي هذا المشهد الوصفي الانطباع بأننا أمام لوحة تشكيلية تقدم بتفصيل ملامح الشخصية وسماتها (الشعر، الساقان، الذراعان، العينان...) والنماذج المماثلة كثيرة في هذه الرواية تؤشر على استحضار الروائي لمعارفه في الرسم والتشكيل وصياغة صور لبنات إسكندرية في ضوء هذه المعارف وعلى هدي منها. ولم يقتصر الخراط على هذا النهج، بل نجده يستخدم تقنية الكولاج في (حريق الأخيلة): «تقنية الكولاج التي يستخدمها بالمزج بين الرسائل القديمة والتعليقات الحديثة ورقصة التواريخ والشخوص كلها مفارقات، لكنها لا تلبث أن تتجسد

(1) – يا بنات إسكندرية، ص 9

في مشاهد تشكيلية عن الحياة المصرية في نصف قرن»[1]. وقد استخدم هذه التقنية أيضاً في رواياته الأخرى (رامة والتنين، الزمن الآخر، رقرقة الأحلام المِلْحِيَّة..). وهي عبارة عن روائي يلصق بمهارة بين التاريخي والأسطوري والشعري... إلخ، لكي تعمق الوعي بالواقع، بل إنه توغل في تخوم التجريب في (إسكندريتي) حيث وسمها بأنها كولاج قصصي في الغلاف الداخلي للرواية. لقد تم تقطيع أوصال نصوص فنية في السياق الروائي، «لكن الكولاج القصصي قد أكسب النص دلالات لعلها كانت كامنة في الأصل فأوضحها وأظهرها للعيان»[2].

لا تروي (إسكندريتي) حكاية واحدة؛ وإنما تتوالد فيها الحكايات وتتراكب هنا وهناك فقرات مطولة تلتصق بما كتبه الخراط في نصوص سابقة كترابها زعفران (ويا بنات الإسكندرية). (الكولاج) collage (إلصاق شيء على شيء، وهو مستعار من مجال الرسم الذي يعني فيه تركيباً يعمل على عناصر تلصق على اللوحة.) ملمح سردي بارز في هذه الرواية: «وإذا ما نظرنا في التركيب الروائي في (إسكندريتي) نفسها، تبين لنا أن للكولاج هيئات أخرى مختلفة، فليس الكولاج إلصاق حكاية إلى حكاية ضمن نسق من التداعي فحسب، وإنما هو جمع الأبعاض من الحكايات كثيراً ما تغيب بداياتها ونهاياتها. وهو

(1) – صلاح فضل: قراءة الصورة و صور القراءة، ص: 141

(2) – أدوار الخراط (حوار) : الشرق الأوسط الأحد 6/4/2003 (العدد 8895) ص : 15

إلى ذلك كولاج من اليوميات والذكريات والرسائل. ولعل من أخص خصائص الكولاج الروائي في (إسكندريتي) - فيما نعتقد- تقطيعه للزمن وتركيبه تركيباً بعيداً كل البعد عن خطية الحكاية العادية»[1].

إن (إسكندريتي) تنزاح عن منطق الحكي الكلاسيكي المتسلسل وتصوغ منطقاً سردياً قوامه الانكسار والتفتت: «(إسكندريتي) نص منكسر، مفتت تجتمع فيه مزق من الحكايات»[2]. وبذلك تقارب مفهوم الكولاج في الفن التشكيلي القائم على لصق الورق أو القماش أو الصور أو غيرها جنباً إلى جنب لتشكل عملاً فنياً: «أما كيف سيميز القارئ بين قطع الكولاج الروائي التي شكلت في النهاية هذه القطعة الفنية الوحيدة المصمتة، فإن المؤلف لم يتركه يضرب أخماساً في أسداس، وسيلحظ القارئ أن مقاطع الكولاج طبعت ببنطين مختلفين من حروف الطباعة أحدهما ثقيل والآخر خفيف، أو أسود وأبيض بلغة الطباعة الصحفية. وبذلك جاءت جميع فقرات الكتاب أسود فأبيض، فأسود وهكذا»[3]. والهدف الذي توخاه المؤلف تكوين صورة جديدة ومتباينة الظلال والدلالات للإسكندرية.

وتعد تجربة جبراً دالة في هذا المجال، إذ مارس الرسم مبكراً، وبعد التحاقه بجامعة كمبردج استمر في الرسم رغم ظروفه الصعبة إذ: «رسم

(1) – محمد الخبو (بعض ملامح الأنا) فصول مصر عدد 4 ربيع 1998 ص: 218.

(2) – المرجع نفسه ص: 219

(3) – فتحي أبو رفيعة : تفكيك الرواية ص: 42

في هـذه الفترة مجموعة مـن اللوحات التي تعالج الأشـخاص والمناظر التـي لا تخلو من العفوية والحرية معتمداً على اللون وتدرجاته في البناء الفعلي للوحة. هـذا بالإضافة إلى أن وجوده في بريطانيا جعله على اطلاع واسـع على الفن وعلى الأسـاليب الفنية. لهذا تعتبر هذه الفترة من أهم الفترات التي سـاهمت في تكوين شـخصية جبرا التشـكيلية وفي تطوير الموهبة ورفدها بالمعلومات»[1]. واستمر جبرا في مزاولة الرسم بعدئذ، إذ: «نلاحظ أن الفترة من 1941- 1967م كانت ذروة عطائه في الرسم»[2].

ولم يتقيد جبرا في دائرة مدرسـة معينة، بـل تميز: «بمهارات عالية بمختلف فروع الرسـم ابتداء من الصورة الشخصية (بورتريه الفنان نفسـه) إلى تصوير الناس في سـكونهم، وفي حركتهـم»[3]. بل اتجه في بعض الأعمال إلى التجريد والنزعة التعبيرية.

إن جـبرا: «يمثل عنصر الحداثة فيلجأ إلى الأسلوب التعبيري لمنتصف القـرن العشرين مغرقاً همومه باسـتخدام الألوان اسـتخداماً ينم على فـورة العاطفـة وجيشـانها، ولكنه من جهـة أخرى يضيـف إلى نزعته التعبيرية قيمة أخرى تكعيبية (بالأحرى ما بعد تكعيبية) قوامها اللجوء إلى الخط المستقيم يستخدمه بين جانب وجانب من اللوحة»[4]. لكن إثر

(1) - غاري عيسى إبراهيم (جبرا إبراهيم جبرا تشكيلياً) مجلة الرافد (الشارقة) العدد 43 مارس 2001، ص: 114
(2) - غاري عيسى إبراهيم: المرجع نفسه ص:117
(3) - المرجع نفسه والصفحة نفسها
(4) - شاكر حسن آل سعيد : (جبرا و جماعة بغداد للفن لحديث) ضمن كتاب تكريم جبرا ص:69

نكسة حزيران 1967 توقف جبرا نهائياً عن الرسم لأسباب ذاتية ليتحول إلى الكتابـة والتفـرغ لمتابعة الحركة التشـكيلية، إذ ظل مهووسـاً بهذه الحركة وكتب عن بعض المعـارض والتجارب: «وتظل علاقته بهذا الفن (الرسـم/الفن التشكيلي) الذي له كباره ومبدعوه علاقة المتذوق الذي لا يبخل عن كتابة آرائه ونشرها. وهناك عدد من الرسامين الذين يفرحهم أن يروا مقالة منشـورة تحمل اسـم جبرا حول معرض أقاموه»[1]. ومن طبيعة الحال فهذه الخلفية الإبداعية ستنكتب في رواياته التي تنفلت من الرقابة التصنيفية التقليدية وتنزاح جزئياً عن سلطة المواضعة والتقليد لتشيِّد معماراً روائياً قائماً على الانفتاح النصي (توظيف خطابات ولغات وأسـاليب وأصوات مختلفة وطرائق سردية حديثة) لتكسير المواضعات الأجناسـية ونبذ عزلة الخطاب وعلى اسـتثمار معرفته النقدية والفنية لتخصيـب المتخيـل. فرواياتـه حافلـة بالحديـث عن الرسـم واللوحات والمصنفات الفنية وهذه نماذج متفرقة من نصوصه:

- «غـير أني آثرت أن أبقى مع سـهام في وحدتـي، ولم أكتف بجعل البورتريـه الزيتية الكبيرة التي كان رسـمها لزوجتي صديقي الفنان ضياء إسـماعيل تحتل الصدر من غرفة الجلوس، بل طلبت إلى النحات نزار حيدر أن يصنع تمثالاً لرأسها، اعتماداً على صورة وضعتها تحت تصرفه، إضافة إلى معرفته الشخصية لها أيام زواجها الأولى فنحت لها

(1) - عبدالرحمن مجيد الربيعي: (مع جبرا) العلم الثقافي السبت 6 يوليو 1996 ص: 12

في الرخام الأبيض رأساً بديعاً»[1].

- «فعلى امتداد الجدران الأربعة الشديدة البياض مَصَاطِبُ منتظمة لجلوس المراجعين، علقت على الجدران صور بالألوان لأمهات ورديات الخـدود يرضعن أطفالهن، ولقطط سـيامية سـمينة ازدانت أعناقها بالأشرطـة البنفسـجية، مما أكـد لي انطباعـي بأنها غرفـة لانتظار المرضى»[2].

-«والـذي أعجبت به يومئذ قدرته على التخطيط بالحبر، بمزيج من الرقة والقوة والانسـياب في رسـم المـرأة والثور، لا يجد المـرأة عادة ما يماثله إلا عند كبار الفنانين»[3].

-«كانـت إحدى لوحاتي السـت فيهـا تمثل قرويات فلسـطينيات رسـمتهن أيام 1948 الشـاقة في بيت لحم، وقد جلسن أرضاً بأثوابهن الزرقاء والخضراء والحمراء حول سلة من الفاكهة، وهن أشبه بثلاث ربـات للكبرياء والبقاء، ثم أعـدت العمل على اللوحة بالمزيد من كثافة الأصباغ بالفرشة والسكين في أوائل 1951»[4].

هكذا يتقاطع السرد الروائي مع محكيات الحديث عن الفن واللوحة في كتابـات جبرا كتأثير مباشر لهذه المرجعية الفنية، بل إنه يسـتخدم

---

(1) – جبرا: يوميات سراب عفان، ص 78

(2) – جبرا: الغرف الأخرى ، ص: 55

(3) – جبرا: شارع الأميرات ، ص: 186

(4) – المرجع نفسه، ص: 157

في نصوصه مجمل تقنيات الرسم كإلصاق المتخيل والواقعي والشعري والأسطوري (استعمال الظلال والألوان والأشكال في قالب لغوي).

وقد اسـتخدم أحمد المديني بلاغة الكولاج في جل نصوصه، إذ تعمد روايـة (مدينـة براقش) مثلاً «إلى وسـاطة فنية طريفـة لا تقل إتلافاً لوحدة النص تلك، وهي برقشة جسدها بمقاطع من نصوص أجنبية جاهزة ومنسـوبة لأصحابها بقصد إنتاج كليـة أصيلة تتمظهر فيها قطائـع وتنافـرات متنوعة الأشـكال وتكتـسي عمليـة الإلصاق هذه شكلين بارزين:

- الاستشهاد في معرض الحديث عن ماضي مدينة براقش وطبائع أهلها وأساليب تدبير أمورهم ومقاوماتهم للأجانب بمقتطفات عديدة من كتب التراجـم والتواريـخ والمناقب وكذا التراث الشـعبي. وهـو تقنية بارودية طالما أن اندراج الشـواهد التاريخية والشفهية في النص الروائي يهدف إلى خلخلة خطية السرد الذي يصبح، نتيجة لذلك، قائماً على سـجلات لغوية غير متجانسة هي اللغة الروائية واللغة التراثية ولغة الذاكرة الشعبية.

- تضمـن الروايـة، في معرض الإشـارة إلى انتفاضة مـارس 1965 وقمعهـا الأوفقيري، لمقطع طويل منسـوب (لقائل في كتاب بليغ) هو الشاعر والروائي الفذ محمد خير الدين، وهو تقنية تناصية وظيفية»[1]

تتلاحق الأحـداث وتتماوج في هـذه الرواية بناء عـلى بلاغة الكولاج

---

(1) – رشيد بنحدو: (شعرية التدمير الذاتي في مدينة براقش) الثقافة المغربية عدد 19 مارس 2002 ص:82

وتقنية تكسير وحدة السرد لبناء حداثة نصية، إذ «توسلت الرواية بعدد من الوسائط الفنية والألاعيب البلاغية من أجل تخريب روائيتها وإشاعة جو من الاستبهام والالتباس في أنحائها». [1]

هذا الالتباس يكمن في بعض المحكيات الأسطورية (الاختفاء الغامض للمرأة ذات القفطان الأخضر الذي أربك أهل الدار -الكتاب اللغز- رجل الجدارية...إلخ). كما يكمن في طريقة تشكلها السردي المتلاطم والمتداخل والذي يصوغ انسجامه الخاص: «يوجد دائماً من يتدخل في الحكاية ليغير أحداثها أو يحرف معناها ومع ذلك فهي لا تضيع إذ لابد أن يظهر يوماً من يربط خيوطها ويعود بها إلى مصدرها» (ص:34)، وفي إحالاتها الثقافية والمرجعية المختلفة (إلى جانب الحكاية الشعبية تم إدراج تضمينات واردة في كتابي عبير الزهور وانتفاضة الشاوية لكل من هاشم المعروفي وأحمد زيادي كما تم استقطاب المكون العجائبي...إلخ) وفي صوغها البارودي للغة وتترسخ التقنيات المستعارة من الرسم ومن الفنون التشكيلية في النص من خلال بلاغة الوصف التي تمس الجداريات واللوحات، وهذه نماذج:

1 - «إذا نظرت إلى الجدارية من أسفل رأيت جداول طويلة مرسومة عليها تقطعها خطوط في العرض. داخل الجداول نقوش وحروف وكلمات بخط عربي، وبعضها بحروف يظهر أنها غير عربية. جداول

(1) – المرجع نفسه، ص:76.

أخرى تضمنت رسوماً مصغرة لرجال ونساء، فؤوس، مناجل، عصي، رماح، حيوانات مختلفة. وفي الجانب الأيمن للجدارية خانة حروفها ناتئة أكثر من غيرها، خانة كتبت عليها عشرات الأسماء» (ص45/44).

نلاحظ أن السارد يقارب مجموع مسافات الجدارية بدقة تؤكد معرفته الخاصة بالموضوع وامتلاكه له. إنه يتأمل جدارية كتبت على الحائط بعين الرسام المتمرس.

2 - «وإذا هو باب حقيقي أسفله لصق الأرض تماماً يملأ إطاره رجل متقدم في السن، متجعد الجبين، بارز عظم الوجنتين، ذو سحنة شديدة السمرة، تحيط بذقنه لحية كثة على بياض ناصع، غطى إطار الباب كاملاً بقامته...» (ص:45).

تؤشر هذه اللقطة الوصفية المكبرة على نزوع تشكيلي يحكم خلفية النص، وكأننا أمام لوحة حية تزين خلفية السرد.

ويشكل نسق الرسم مرتكزاً سردياً عند محمد برادة وخاصة في (الضوء الهارب). فالشخصية المحورية رسام مثقف عندما تستبد به الأفكار والأحلام يحولها إلى أشكال تحرك القلم والفرشاة، فهو منغمر في الرسم: «يمضي ساعات طويلة في الرسم والقراءة» (ص:194). أقدم على تنظيم معارض للوحات «حاملاً غثاء الهوية المشروخة والاكتمال المحطوم والحب المتواري» (ص:194). لأنه يظن «أن الرسم يسعف أكثر من الكلمات» (ص:128)، استعمل مواد وأشكالاً امتدت بالضرورة إلى فضاء النص وتضاريسه السردية. هكذا تم: «تحويل مبدأ

الرسم (مفهوماً وممارسة) إلى إطار وهوية للكتابة، وسيتجلى تفعيل الكتابة السردية بواسطة الرسم من خلال كيفية بناء الشخوص الروائية، وتخلل المكون البصري لمختلف مراحل ذلك البناء والإشارة هنا إلى مفاهيم: الحركة والكتلة والشكل والضوء واللون والخطوط والظلال والأبعاد والنسب والتعبير»[1].

تؤطر هذه المكونات المادة السردية وتوجه مساراتها السردية، فالنص عبارة عن لوحات سردية تنبثق منها الخطوط والأضواء والألوان... إلخ كما تنبثق منه محكيات تدور حول الرسم والفن بصفة عامة، وهذه نماذج:

-«كنت أقف مشدوهاً أمام لوحة «المرأة الحامل» للرسام كليمت Klimt فبدأت أتمتم: أظن أن هذه اللوحة لا تقول شيئاً وجمالها في كون الخطوط والعلامات والألوان تلتقي عند وجه هذه المرأة الناضج بالغواية والبراءة معاً، إلا أنها لا تحيل على رؤيا أمل أو يأس، وما أتمتم به صادر عني لا عن اللوحة» (ص:61).

-«تابعت ما أنجزه التجريديون والتصوريون، ووقفت طويلاً أمام أعمال تستوحي الموديرنيزم والمستقبلية وأخرى تتوشح بالمتافيزيقا والميثولوجيا، وسرت في أثر الطلائعية والواقعية، لكن جميع تلك الدروب تتلاشى لتبقى لوحات بعينها تتلألأ من خلالها أسماء رامبراندت، سيزان،

(1) – محمد منصور: خرائط التجريب الروائي، ص:86

براك، موني، كلي، ماتيس، حياكوميتي، بيكاسو، دي بوفيه» (ص:79)

-«قرأت ما كتبه الرسام الياباني هوكيزاي عن علاقته بالرسم فوجدت بعض ما يخامرني» (ص:189).

-«هكذا تبدو لي حقيقة الرسم الممتزجة بحقيقتي: دائماً أؤجل إعلان الإمساك بها لأنها زئبقية، متعددة، كلما اقتربت منها انفلتت» (ص:190).

-«في الرسم وجدت نوعاً من الحل فيما عبر عنه أحد النقاد من أن فضاء اللوحة هو بالضرورة تضعيف للذات وفصل مادي لها عن العالم.. من ثم يكون فضاء الرسم خالصاً، محلوماً به كلية» (ص:193)

-«قد تكون العودة إلى الرسم ملائمة في الإمساك كثيرة متلاحمة، لا أستطيع فصل بعضها عن بعض، بينما الكلمات تقتضي مثل هذا الفصل والتدقيق» (ص:194)

«علي إذن، أن أعود إلى الخطوط والألوان لألاحق الضوء الهارب مني باستمرار» (ص:197).

تتضمن هذه الشواهد ألفاظاً ومفاهيم تخص مجال الرسم امتصها النص وجعلها مكوناً من مكوناته السردية. لقد اعتمد السارد على مفردات تقنية ذات هوية تشكيلية (الضوء خطوط- ألوان...) لصياغة محكيات سردية تنسجم مع وضعه الاعتباري ومع وظائفه السردية.

تنضاف إلى هذه التجارب تجارب أخرى، استلهمت منطق الرسم وتقنياته بصيغ مختلفة، منها تجربة إبراهيم نصر الله الذي يقول في هذا الصدد: «كما أن ممارستي للرسم والتصوير تركت أثراً بارزاً في

طريقة تعاملي مع التفاصيل، باعتبار التصوير كتابة بالضوء، وتركت أثرها في تعاملي مع اللـون أيضاً، وبالقدر الذي أفادت به قصيدتي من هذين الفنـين على صعيد العنايـة بالتفاصيل، فـإن رواياتي التقطت طاقات وحساسيات التصوير والرسم وأفادت منها شاركت في معرض (كتاب يرسـمون)، وأقمت معرضاً فوتوغرافياً بعنوان (مشـاهد من سيرة عين)»[1]. لا تركن روايات إبراهيم نصر الله إلى نموذج جاهز، بل تحول أدواتها السردية باستمرار بشعرنة الخطاب وتخصيب دينامية المتخيل والانفتاح على معارف موازية خاصة مجال الرسم الذي يشكل عنصراً مـن العناصر المكونة لسـيرته الإبداعية (فهو شـاعر وروائي ورسـام وناقد). فهي مليئة بالمشاهد التي تتجسـد بصرياً في المتخيل الروائـي، ومليئة أيضـاً بالفراغـات والتوقفات (البياض) والأشـكال والألوان (مرجعيات تشكيلية جمالية). وبذلك تغذت بفاعليات الرسم وأدواته واسـتعارت العلامات والرموز التي تحبل بها الذاكرة البصرية فأضحت بذلك مرادفة لفن التصوير والرسم.

وندرج في هذا السـياق أيضاً تجربة صنع الله إبراهيم الذي اسـتفاد في تشـكيل نصوصه من الفن التشـكيلي، يقول في هذا الإطار: «أرى أن هناك عدة أشـكال للتخييل وليس شـكلاً واحداً وتضمين الوثائق أحد هذه الأشـكال. وقد أفـدت في ذلك من الفن التشـكيلي الذي يمكن فيه

(1) – إبراهيم نصر الله : (تجربتي الروائية وعلاقتها بالفنون الأدبية و البصرية) مجلة الطريق (لبنان) عدد 2 مارس/أبريل 1998، ص:131

عمل ما يسـمى الكولاج، وليس المشـكلة في هذه العمليـة ذاتها، بل في قدرتهـا على أن تقدم فناً»[1]. نصوص صنع الله إبراهيم بمثابة كولاج يجمـع الـسرد والتحقيـق الصحفي (نجمة أغسـطس مثـلاً)، وبين التخييل والمادة الصحفية (اللجنة-ذات)، وبين البعد التسـجيلي والمادة الوثائقيـة (بيروت-بيروت/وردة – أمريكانـلي...). وبذلك خرجت عن المألـوف السردي لترصد مظاهر فسـاد الواقع عبر هـذا الكولاج الذي يبدو ظاهريـاً مفككاً، ولكن القراءة المتأنيـة العارفة تتلمس مظاهر الانسـجام والتآلف المكون لوحداته. وداخل هذا الكولاج البنائي نلمس كـولاج آخر يربط المعقول باللامعقول. الواقعي بالمتخيل، الجد بالهزل والسـخرية..إلخ. كما نجد عنده طريقة في رسـم الشخصيات تتحول سريعـاً إلى التصوير الكاركاتـوري (تتطور نحو المفارقة السـاخرة)، وهـذا ما نصادفه بالخصـوص في اللجنة، وهناك أيضاً صور مسـتمد من فن الرسـم تصف الشخصيات والفضاءات وصفاً تصويرياً دقيقاً (الرسم والتشـخيص بالكلمات). لقد أعاد بناء المدن والأماكن خيالياً بحوافـز وصفية-تصويريـة وبرؤية اسـتعارية تجعـل اللوحة تحتل موقع الكلام وبؤرته.

وبما أن النور أحد العناصر الأساسـية في لغة التشكيل/الرسم، فقد جعله صنع الله إبراهيم أحـد المواد المكونة لِلَّوحَات الروائية من خلال

(1) – صنع الله إبراهيم (حوار) جريدة الاتحاد الاشتراكي السبت 29 أبريل 2000 ص:5

الإشارة إلى الزمن (صباح، مساء، ليل...)، كذلك الأمر بالنسبة للون وللأشكال والإطارات والصور واللوحات، فقد خصها باهتمام خاص وكأن هذه اللوحات لم تكتب بالكلمات، بل ببناء الألوان، والإلصاق والأشكال والمواد والمرجعيات المشهدية والمرئية المختلفة.

وفي السياق ذاته نذكر تجربة بهاء طاهر التي تمثلت عدة فنون موازية واستعارت تقنياتها وخاصة الرسم: ونمثل هنا بالحب في المنفى: «في الحب في المنفى درس جمالي مهم يتجلى في لغة بهاء طاهر العذبة الناطقة، فهو يبتدع ما يمكن أن نسميه النص/اللوحة كجداريات فنية ناطقة تفصل بين مواقف وجدانية معينة أو تمثل النغمة الختامية أو الفينالي لينهي بها موقفاً حاداً أو مونولوجاً داخلياً مؤثراً. هذه الجداريات تنتصب داخل النص بجمالياتها المكثفة وعمقها الفكري والنفسي وصدقها الناصع فتضفي على النص أبهة كأنها أعمدة المعابد القديمة بما توحي به من غموض أو أسرار. في معظم هذه الجداريات تركز عدسة بهاء طاهر وريشته وقلمه على طائر البجع الأبيض فيجسد فيه ما يريد أن يجسده من معنى في موقف معين»[1]. وقد اتبع هذا التشكيل اللغوي الفني في مجمل نصوصه إذ يرسم لوحات ثابتة بلغة سردية وصفية، وكأنه يرسم لوحة متكاملة العناصر منسجمة الوحدات والعلائق، هذا فضلاً عن لوحات متحركة تغزو النسيج

(1) – فتحي أبو رفيعة: تفكيك الرواية، ص:74

الحكائي معتمدة أنساقاً بصرية متحركة ولغة مشهدية مرئية.

ونشير في هذا الإطار لتجربة سالم حميش الذي يستلهم منطق الكولاج من خلال النسق السردي بإرجاعات تخييلية تنهل من التراث وتنفتح -في الآن نفسه- على الراهن بمستوياته المختلفة. وهذا ما نلمسه أيضاً في نصوص صلاح الدين بوجاه وجمال الغيطاني وإميل حبيبي بمستويات مختلفة. اعتمدت هذه التجارب على النزوع الإلصاقي (تراث -سرد معاصر) كأساس دينامي لتطوير النسق الروائي العربي وفتح نوافذ أخرى لإمكانية استقراء الواقع المعاصر، كما حاولت رسم أشكال وإشارات وعلامات والاعتماد على زوايا معينة وصياغة هندسة لونية وجماليات ترتيب المكان والخطوط والشخوص (وكلها من عناصر تشكيل اللوحة) للتحرر من الأشكال السردية الكلاسيكية وخلق دينامية بصرية تنبثق من اللوحات والمشاهد الروائية التي تم التنسيق بينها لتكشف عن صور روائية دالة.

أما روايات سليم بركات فتستقي عناصرها التشكيلية من الرسم التجريدي (بيكاسو-سيزان أعمال السورياليين...) إذ تقوم بتحوير الأشكال والملامح، فالشخصيات تفتقد أبعادها الواقعية ويتم تشخيصها في شكل أسطوري خرافي غير واقعي والأشياء تتخلى على أشكالها العادية، كذلك الأماكن والأحداث (كائنات هلامية غريبة

محرفـة الشـكل، فضاء أسـطوري...إلخ) [1]، مما يجعلهـا تلتقي، في النهاية، مع اللوحات التجريدية والتكعيبية. لقد لجأ الكاتب إلى التجريد واستعمال وسائل تعبيرية مفتوحة أمام العجيب والغريب واللامألوف لصياغـة المحكي الروائي وتحديد الأشـكال والأبعاد والزوايا من خلال طابع سوريالي وهلوسات تخييلية، فالدينامية التجريدية -السوريالية تشـكل إحدى عناصر تشكيل الخطاب الروائي الذي انتظمت اللوحات داخلـه في نطـاق هنـدسي مربك ومخيـف. هكذا تعامل مـع نصوصه كسـوريالي أكثـر منه روائيـاً وأدخل هـذا النوع من الرسـم إلى الكون التخييـلي للتفاعل مع معطيات المتخيـل البصري ومخاطبة المخيلة في المقام الأول، مسـتعملاً في الآن ذاته الرموز والأشـكال والألوان، بل إنه جعل الرسـم في أحد نصوصه بؤرة للبناء والملفوظ الروائيين، إذ يشكل موضوع الرسم عنصراً بنائياً في الأختام والسديم[2] لكن موضوع الرسم هنا ليس الظاهر، بل العالم اللامرئي المجهول السديمي، إذ يتكون من عناصر خفية متناثرة لا أشـكال لها ولا أحجام. لا يشـخص الرسـام المعطى المباشر (الظاهر)، وإنما يتحول إلى رسم باطن ولامرئي: أي إن الرسم كإستراتيجية لترهين فعل الذات هو تجاوز للحدود[3].

فالقصـة المركزيـة تتجسـد في حلول سـبعة رسـامين ضيوفاً على

(1) – انظر المبحث المخصص للمكون العجائبي

(2) – سليم بركات : الأختام والسديم، المؤسسة العربية للدراسة والنشر بيروت 2001.

(3) – محمد بوعزة : خيال السديم العلم الثقافي (الرباط) السبت 11 أكتوبر 2003، ص: 11.

أردهـان الخطـاط والنقـاش في كردسـتان بدعـوة منه لرسـم صور تشخيصية للعالمين المتصوفين الشيخين النقشبندي والكيلاني: وكانت بغيـة وجداننا أن نحظى بأربعة نصوص لكل جليل منهما، لكن غياب ميكروبابو أوجب خللاً، وأوقع التقدير في الوسواس (ص: 38).

وتتناسـل منها محكيات متعددة تنبثق من خلال مسـارات سردية غـير متوقعـة والامتياح من الملغـز والغريب والانفتـاح على محكيات صغـرى منشـطرة. هكـذا يمثل الرسـم -باعتبـاره الفعـل الدينامي المحرك للسرد-: الإسـتراتيجية التي تتيح للشخصيات اختراق حجاب الوجـود والخـلاص من طبيعته السـديمية،[1] فموضوعـه هو العالم السـديمي الملغـز: باعتبار اختراق السـديم وفك مغاليـق ألغازه توكل للرسم كإستراتيجية تخييلية بموجبها تتحدد مهمة الرسم في مَفْصَلَةِ السـديم، أي في خلق صور وأشـكال. هكذا فالرسم يتيح للذات التحرر من ثقل المحنـة عبر الامتلاك الرمزي للعالـم، أي عبر هذه القدرة على خلق صـور وتمثيلات لواقع التجربة المعيشـة، فمن خلال اسـتعمال الذات للتخييل (الرسـم) يتحول الوجود من حالة السـديم (اللاشكل) غير قابل للإدراك (اللاتحديد) إلى حالة الكيان (الشـكل) المتعين القابل للإدراك (التحديد) لأن هذا التحديد يتيح للذات التعرف عليه، أي إدراكه

(1) – محمد بوعزة: خيال السديم ص: 6.

من خلال مفصلته في مقولات ومفهومات وذوات[1].

الرسم -بهذا المعنى- مفتاح لتعيين اللامتعين وتحديد اللامحدد والخروج من دائرة السديم لإلقاء الضوء على الأبعاد الملغزة للوجود: هكذا فالرسم ليس مجرد فعل خطابي لترهين البرنامج السردي في الرواية كما يبدو للمحلل المشتغل في السرديات، ولكنه من منظور النموذج المعرفي نسق تمفصل لإنتاج الدلالات والرموز لتفادي حالة العمى التي تشوش على رؤية الشخصيات، أي على كيفية إدراكها وتصورها للعالم[2].

في ضوء هذا التصور أضحى المسار السردي لمحكى الرسامين السبعة نبراساً يضيء عتمة الوجود ويحيل -عبر تقنيات الانشطار السردي- على القضية الكردية في أبعادها وسديميتها لاستنطاق معنى الوجود الغريب: لا لون. لا بقاء. لا فناء. لا جوهر. لا ممكنات. لا خصائص. لا شكل. لا ظاهر أو باطن. لا أعداد. قال ميكر لاهثا. (ص:122).

هذا هو شكل (السديم) الذي يكتسح الوجود ويثير اللايقين والعبث والحيرة والتردد في ذهن الشخصيات المختومة -هي ذاتها- بالسديمية والغرابة: في غياب المعنى يبدو الوجود للشخصيات سديماً يتحدى قدرتها على التعرف عليه وتزيد زمانية العبث من مضاعفة محنة الشخصيات. يضيق الفهم والإدراك في وجه الشخصيات ويتحول

(1) – محمد بوعزة : المرجع نفسه ، ص: 11.

(2) – المرجع نفسه والصفحة نفسها.

إلى سرداب ظلامي تعتزل فيه الذات (الأب راوندلور) وتستعيض عن الإبداعية الخلاقة للفعل الإنساني بمحنة المجادلات والمناظرات العبثية في الحقائق الكبرى للوجود[1]. لذلك أمسى الرسم إستراتيجية سردية لاختراق السديم والتحرر من قيوده وإكراهاته.

وأخيراً نشير إلى عنصر يجمع بين مختلف نصوص المدونة ويؤشر على جماليات الرسم فيها، ويتعلق الأمر بالاستعانة بخبرة الرسامين لإنجاز الأغلفة وفق تصورات جمالية معينة تروم إغناء النصوص بالرمزية البصرية: «فالشيء الذي لا يمكن أن نعبر عنه بالنص المكتوب كالأدب لا مناص لنا من التعبير عنه بالنص التشكيلي سواء كان نحتاً أو رسماً أو هندسة معمارية لإعطائه صفة حسية»[2]. القارئ مطالب طبعاً بقراءة النص المكتوب، ولكنه مطالب أيضاً باستقراء سر اللوحة أو الصورة الفوتوغرافية ليكتمل المعنى، ولكي ينجز ذلك بدقة عليه أن يتسلح ببعض المعرفة حول سمائيات خطاب الصورة. فهي تعبر عن قيم دلالية وتشكيلية ضمنية يجب رصدها هي الأخرى، لذلك يجب إدماجها في السياق الروائي وإدخالها في مجال التشكيل التخييلي أو الإحالي باعتبارها قصة بصرية مكملة وموازية للقصة المكتوبة. إن تفكيك رموز الأشكال والألوان والأبعاد المشكلة

(1) – المرجع نفسه والصفحة نفسها.

(2) – محمد شبعة : الوعي البصري بالمغرب، منشورات اتحاد كتاب المغرب 2001 ص:25

للوحة الغلاف مدخل لتعميق قراءة النص واستيعاب دلالاته. لأنها محكومة بمقاييس سياقية وتشكيلية مفعمة غالباً باحتفالية الخطوط والألوان والأشكال ومواقع الفعل البصري. بناء على ما سلف نستخلص أن مبدعي الرواية العربية الجديدة يمارسون الرسم بالكلمات مستخدمين الجانب التقني للوحة (الإطار، الخلفية، المشهد المرسوم داخل اللوحة، الكولاج، الألوان المعبرة والموحية... إلخ). فرواياتهم تطفح بهذه العلاقة بين الصورة واللغة، مما يجعلها لوحات سردية تتفاعل فيها الكلمة والصورة واللوحة تشارك في بلورة وعي بصري جديد. لقد اقترن التشكيل والرسم بالسرد وعانقه ليحرره من سلطة الانغلاق رغم اختلاف لغتهما: «إن اللغة التشكيلية لا تخضع لمقتضيات اللغة اللفظية أو الأدبية، فكل منهما قائمة بذاتها، لها خصائصها وقوانينها، ولا تحتاج أية واحدة منهما إلى الأخرى لتقوم بمهمتها كاملة، غير أنهما تشتركان مع اللغات الأخرى. (الرياضيات، الموسيقى، المسرح... إلخ) في تحسيم العقلية الإنسانية وحضارتها»[1].

لقد أفادت الرواية من المعطيات الدينامية للرسم لتصبح -هي الأخرى- مختبراً للتشكيل البصري يخاطب ثقافة العين فالكاتب يمتلك زاداً معيناً من الرصيد التشكيلي يوظفه لإثراء عناصر التخييل وقواعد الإحالة إلى الواقع وبالتالي تحقيق رؤية الرسم المتخيل.

---

(1) - المرجع نفسه، ص: 12

الفصل الرابع

المسرح

انفتحت الرواية العربية على المسرح منذ التجارب التأسيسية الأولى، بل يمكن القول إنها انبثقت من تضاريسه التكوينية نظراً لانتشاره الجماهيري، ومكانته -حينئذ- في المشهد الثقافي العربي. لقد وظفت تقنياته الأساسية (الحوار، الديكور، المونولوج...) لبناء المتخيل الروائي واستيعاب مستوياتها الخطابية والسردية كمجموع مسرحي، بل إن توفيق الحكيم كتب -بحكم اهتمامه البالغ بالمسرح- نصاً يراوح بين الجنسين (مسرواية) عنوانه بنك القلق. هذا النص: «يتألف من عشرة فصول. كل فصل يبتدئ بمقاطع سردية، يعقبها منظر واحد كتب بطريقة الحوار الدرامي، وعدد المناظر يعادل عدد الفصول»[1]. ثم استمر الانفتاح على المسرح وتقنياته، بمستويات مختلفة، إلى أن وقع الاندماج بين الحقلين في بعض التجارب الإبداعية كالسد لمحمود المسعدي والنجوم تحاكم القمر لحنا مينه حيث نجد في صفحته الخامسة: «هذه رواية ومسرحية معاً. فمن شاء أن يقرأها رواية، ففي وسعه ذلك، ومن شاء أن يقرأها مسرحية، ففي ميسوره أن يفعل، وهو مشكور على الحالين». هكذا: «حدد حنا مينه جنس روايته التي تقوم على محكيات سردية وأخرى حوارية، مسرحية، ندرك من خلالها أن القضية المعالجة هي محاكمة الكاتب (حنا مينه/عماد الزكرتاوي) من

(1) - أحمد بلخيري: مصطلحات مسرحية، ص: 146

لدن شخوص رواياته المنبعثين من نار الموقد في غرفته بالفندق. وبما أن الرواية تهدف في الأساس إلى خلق مواجهة بين المبدع ومخلوقاته الورقية، فقد قسم الكاتب عمله إلى قسمين: الأول يتوزعه السرد والحوار، بينما يرتكز الثاني على مشاهد مسرحية اتخذت شكل جلسات لأن الأمر يتعلق بمحاكمة أعد الكاتب مواصفاتها، وذلك حينما تخيل فضاءها في غرفته من خلال المنصة الخشبية التي تتدلى على شكل قوس لتنتصب وراءها ثلاثة كراسي توهمنا بأن الأمر يتعلق بالمحكمة»[1].

وتمتح الرواية العربية الجديدة من جماليات البناء الدرامي كما تقتبس بعض التقنيات المسرحية لخلق صيغ تعبيرية مختلفة وتخصيب العالم الروائي. والنماذج الدالة في هذا السياق متعددة سنلقي الضوء على بعضها لإبراز كيف استوعبت النمط الدرامي للحبكة المسرحية وأغنتها بأشكال وصيغ أخرى.

نبدأ برواية (يحدث في مصر الآن) التي بذل فيها المؤلف مجهوداً طيباً حتى لا يكتفي القارئ بقراءة المشاهد، بل يستمتع بمشاهدتها. فقد كان -على ما يبدو- مؤرقاً بتأصيل مفهوم التجريب وإلغاء الحواجز المصطنعة بين الحكي الروائي ونظيره المسرحي. خاصة أن هذا الأخير (المسرح) هو «الفضاء الذي تتجاوب فيه كل الفنون والذي ينقل عدوانه إلى كل الفنون»[2].

(1) - حسن المنيعي: قراءة في الرواية، سندي للطباعة والنشر والتوزيع، مكناس 1996، ص: 55

(2) - مفتتح مجلة فصول (خاص بالمسرح و التجريب) المجلد 13 عدد 4 شتاء 1995 ص: 10.

وبالفعل هناك عدة قرائن ومؤشرات على هذا الانفتاح واشتغال قوانينه:

«فقد ضمن يوسف القعيد عمله جملة من التقنيات المسرحية، منها تدخله الشخصي في شكل تعليقات على الأحداث، وتورطه في نطاقها، وكذا من خلال اعتماده الحوار المسرحي، والوثائق، والتقارير الرسمية، والأمثال الشعبية: الشيء الذي جعل الخيال يمتزج بالحقيقة الموضوعية»[1]. كما توج كل ذلك بفضاء سينوغرافي للمتخيل الروائي. فالرواية استوعبت عدة فنون من بينها المسرح دون أن يفقدها ذلك تميزها وخصوصيتها حيث أخفت بين ثناياها الهاجس السردي كمولد أساس للمعنى وللبنيات التخييلية. لقد استعارت من المسرح وسائله ووظائفه، وشيدت من خلالها، تضاريسها السردية ومحافلها الحكائية: «هكذا يمكن القول إن هذه الرواية تجمع بين التسجيلية والملحمية البرشتية التي يمكن رصدها على الخصوص في حرص الكاتب على تأسيس حكي روائي جديد يتجلى عبر السرد، والتقطيع المشهدي، وعرض الأحداث عن طريق تغريبها بهدف إثارة المتلقي ودفعه إلى اتخاذ موقف نقدي مثل موقفه ككاتب لعب دور عارض للأحداث والشخصيات والمضمون الفكري. وهكذا، فإذا أجاز لنا أن نصنف رواية القعيد في خانة الرواية الجديدة نظراً لما تنطوي عليه من تركيبة فنية تجمع في وحدة فنية بين الفكرة واللغة. ونظراً لقيامها على لقطات تندرج في نطاق الواقعية البصرية، فإننا نستطيع كذلك التأكيد على

(1) – حسن المنيعي : قراءة في الرواية، ص: 58

تمسرحها منذ الصفحة الأولى، وذلك عبر الفهرس الذي يمكن اعتباره كناشا للإخراج يؤشر إلى أحداث الرواية حسب تسلسلها، كما يمكن اعتباره ورقة عمل تحدد المقروئية بالنسبة للقارئ وتساعده على تأسيس أفق انتظاره ومسايرة عملية الإبداع بكل ما ينطوي عليه من فنيات»[1]. إنها استقراء تاريخي ذو نزعة برشتية: «مادام الكاتب يعطي عناوين لكل مقطع من المقاطع أو الفصول التي توجد في الكتب الثلاثة، ومادام يلح على تحسيس القارئ براهنية الأحداث وتاريخها عندما أدرج في نهاية عمله جدولاً زمنياً يلقي الضوء على تاريخ وقوع الأحداث وكذا خريطة بالأمكنة التي حدثت فيها، كما سجل في الصفحة الأخيرة أن كل ما ورد في روايته من أشخاص وحوادث وأسماء ليس من وحي الخيال، وأن أي تشابه بينها وبين الواقع لم تخلقه قوانين الصدفة، بل هو تشابه مقصود»[2]

أما (تحريك القلب) لعبده: «تجسد هذا التوجه على مستوى الإبداع الروائي نظراً لاعتمادها على تركيبة تجمع بين المسرح والرواية»[3].

فهي تسترشد بتقنيات المسرح لتمثل وهندسة الفعل الروائي (حركات، أصوات، علامات)، وهذا نموذج: «ذلك الصوت نفسه، ذلك الصوت، الاهتزازات الأولى في الجانب الأيسر، تلك التي تتردد في الجهة الأخرى، بعدها تسقط قطعة من ملاط السقف. يعقبها شرخ في الجدار، هل أنا في حاجة

(1) – المرجع نفسه ، ص: 58/59
(2) – حسن المنيعي: المرجع نفسه ص: 59
(3) – المرجع نفسه ص :59/60

إلى نظـارات طبية بالفعل كمل قال صيام؟ هذا هـو الهدوء. فجأة، وبعد كل تلـك الأصوات يأتـي ويجلس بجواري على الكنبـة يمدد قدميه ويظل ناظراً في اتجاه واحد» (ص:73). نلمس هنا أن المتلفظ يسعى للتقليل من هيمنة الكلمة لفسح المجال أمام العين والأذن كي تقوما بالتوليف الدرامي الذي يعتمد عدة إضاءات وإرشـادات توسع الفعل المسرحي وتنوع آفاقه السـينوغرافية لخلـق فعل دلالي شـديد الكثافة. وهذا نمـوذج آخر: «لقد مضى النهار، وتقادم الليل، وانطفأت أضواء الحجرات واختفت الأصوات، ثـم عاد الضـوء الخفيف مرة أخرى» (ص:134) . إن السـارد كالمسرحي تماماً، يصف الأصوات والزمن والأضواء لمسرحة الفعل الروائي وتخصيب آفاق الكلام: «إضافة إلى ذلك، تشـيد الرواية بناءها المسرحي الطليعي من خـلال ابتداع (فضاء ركحـي Espace scénique) يتجلى في البيت كمكان مغلـق (ولـو أنه بيـت العائلة) وكذا مـن خلال انفصام الشـخوص التي تنطلق بمونولوجات غامضة لا تفهم منها الشيء الكثير»[1].

إن دلالات النص تمتح دراميتها من داخل المقام التلفظي ومن أبعاده وجـذوره السـينوغرافية التـي تلعـب دوراً وظيفياً في تفعيـل الأحداث. فالمكونات المسرحية التي أفاد منها جبير جعلت اللغة الروائية ذات طابع مشهدي تعرض أحوال الشخصية متحركة، كما تبين هذه الشواهد:

1 - «الأولاد يرددون الأناشـيد في طوابير الصباح في المدارس المجاورة

(1) – المرجع نفسه، ص: 60

(بـلادي.. بلادي.. بلادي) إلى أن ينصرفوا في الظهيرة. اسـمع أصواتهم المتقطعة وأجراس المدارس تحذر بشيء ما» (ص:25)

2 - «الأم تحرك الملابس الممزقة محاولة أن ترتق الثقوب، صوت الإبرة المعدنية ينتشر في الردهة، أما صوت المذياع فقد بدأ يلملم الصوت ويكومه في الأركان وارتدت المحاولة في حركة هستيرية بين الخيط والثياب. واتضح ذلك بجلاء بعد أن ألقت بكل شيء، وأعادته إلى مكانه وكفت عن المحاولة وحاولت شيئاً آخر. أخذت تمشي في الردهة، من النافذة إلى الباب الداخلي، أخـذت تمشي مسرعـة، ثم في هدوء وبطء كمن لا يريـد أن يوقظ الغرف القائمـة، الأبواب الواقفة، أو الشـبابيك المشرعة خلفاتهـا للداخل. لكن حبات الشـمس تسـاقطت على أرضية الردهة، وصوت أجراس المدرسة ارتفـع من بعيـد مرة أخـرى، وصوت التلاميـذ والحنـين إلى القدرة على تحريك اليد. كل ذلك قد استيقظ لكنها لم تنخدع بخيوط الشمس الآتية، ولا انعكاساتها على المرآة الكبيرة، أقفلت الدولاب. تراجعت وأغلقت الباب وجلست تستمع إلى أغنية عن الجروح بصوت هادئ» (ص:30.29).

3 - «لابد أن الوقت يتحرك على الرغم من أن أحداً لم يكن هناك سوى الأم المنصتـة إلى تلـك الجلبة الآتيـة والألم يعاودها وهي تنقل الأشـياء وتنـشر المفارش على حواف النوافذ وتنفـض الأتربة على المقاعد وتزيل أعشاش العنكبوت من الأركان، وقبل أن تنحرف الشمس ناحية الشمال، كانـت قد عادت من السـوق، ومسـحت الأرضية بالماء وغسـلت الآنية، لكنها جلست وعاودتها الآلام مرة أخرى، وعاودتها أفكارها» (ص:37).

تـؤشر هـذه المقاطع على اختراق النسـق المسرحي للسرد، فهي عبارة عن مشـاهد حية متحركة، ولعل أهم هذه الحركات، الحركات الجسـدية: «وهـذه أيضـاً عنـصر من العنـاصر التي تصنـع جمالية اللغـة الدرامية في أعمال جبير الروائيـة، وتؤكد، من ناحية أخرى، على انفتاحها على فنون خارج-أدبية كالسينما والمسرح»[1].

إن جبير يشخص لغوياً الحركات والإشارات الجسدية، مما جعل اللغة تكتسب دراميتها من تلازم الحركة والكلمة، ومن أبعادهما السميولوجية.

ولا شك أن هذه الطريقة المستعارة من فن المسرح تشكل ملمحاً سردياً بارزاً في كتاباته، يقول في هذا الصدد: «ولكن لو تأملنا في طريقة نظري إلى الأمور، لوجدتني أفضل ألا أعبر عن الأشخاص الذين أكتب عنهم، بقدر ما أجعلهم يتحركون أمامك، فأنا لا أميل إلى جعل الأشخاص يقولون بالحوار: أنا أتألم بقدر ما أجعلهم يتألمون أمامك، أي أصورهم في حالة الألم»[2].

يسـتعير جبـير-إذن- طريقـة العرض الدرامـي لتقديـم الحركات والأفعال، وهذه أمثلة:

- «تجلـس عـلى الكنبـة ذات الغطـاء الأخضر مبتسـمة في الردهة، محدقة في اتجاه السـاعة الخشـبية في انتظار تتوقـع منه التغلب على الحيـاء وعلى كل النظرة، وحتـى على تلك الأحلام التـي راودتها طوال

(1) - زغواني رشيدة : الرواية العربية الجديدة في مصر ، عبده جبير نموذجاً، ص: 76

(2) - حوار مع عبده جبير مجلة اليوم السابع الإثنين 4 يوليو 1988، ص: 38

اليـوم: من الردهـة إلى المطبخ فالحمام فالحجـرات، وقد تغلبت وهي تحـاول ببطولـة على ألـم المفاصل وتلـك الأحلام واسـتعادت أصوات الطبول: رجال العائلة البواسل في تعاقبهم المستمر» (ص:115).

- «السـماء ملبدة بالغيوم، والهواء بـارد يحمل رائحة المطر، ولو نزل الليل، وتحطمت جـدران المنازل، وخرج النـاس مهرولين إلى ماء النهر، أسمع صوت الحشرات العاري، وأوراق الشجر الجافة المعلقة على النوافذ المتربة، أشم رائحة تهلل لها الأكف، وأسمع أصوات المحركات في الجبال، نعم سأتحرك وسأرتدي سترتي وأحمل عتادي وأطلع» (ص:10).

- «أدخل في الزحام حتى أكاد أصطدم براكب العجلة، أتوقف أمام بقايا البيت، نعم كان هنا، ولم يعد هنا أحد، لقد مضوا واحداً وراء الآخر، ها هم الجيران يتجمعون من حولي يتحدثون بعصبية وعلى شفاههم ابتسامة، يمكنـك أن تتبعهم على الطريقة، ها هم الأولاد يعبثون بين الحجارة مع القطـط والكلاب، أجلس أمام عجلة القيادة وهم يتحلقون حول العربة، ها هو ذا الطريق عدة طرق لا أعرف ماذا كانت سـتنتهي، ألقي نظرتي الأخـيرة وأحرك المفتاح، إنهم يركضون خلفـي، الأولاد يلقون بالحجارة ورائي، نعم تلك الأصوات» (ص:137-136).

ويعـد الحوار بين التقنيـات التي ارتكز عليها جبـير لخلق إيقاع مسرحي رغم تقلص مساحته أمام هيمنة السرد، إذ تم تبئير المقاطع الحوارية لتحتل موقعاً وظيفياً ضمن النسق الروائي يستقي دراميته من السياق ومن إيقاع الحركة والإيماء والصوت، فالمؤلف اهتم بالحركات أثناء تقديم المادة السردية

لتجسيد القول مقروناً بالفعل، كما هو الأمر في المسرح مستغلاً ما يسمى بالإرشادات المسرحية، ولكنه اعتمد أيضاً على مونولوجات متعددة داخل الانتظام السردي: «من هنا يمكن اعتبار علاقة هذه الرواية بالمسرح الطليعي والعبثي على الخصوص في بروزها كعمل يقوم في الأساس على منولوجات غنائية تجعلنا ندرك لحظات التأمل والشعور الباطني لكل شخصية من خلال هذيان لغوي حول الرواية إلى مسرحية تتكون من مونودرامات صغيرة»[1]. وهناك تقنيات وأساليب درامية أخرى كتقنية الحكي داخل الحكي التي توازي تقنية المسرح داخل المسرح والتركيب المسرحي...إلخ.

ونصغي في رواية يوميات سراب عفان لجبرا إلى الكلمات والمواقف محملة بحرارتها وتلقائيتها. وقد كان الحوار الوسيلة الخطابية الأساسية التي ساهمت في بلورة الأنساق التخييلية والإحالات المرجعية، تماماً كالمسرحية لأنه «سواء أكانت المسرحية ممثلة أم مقروءة، فإن الحوار هو الأداة الوحيدة للتصوير»[2].

وقد استثمرت هذه التقنية بشكل مكثف داخل المتن لتعبر الشخصيات من خلاله عن مواقفها ومواقعها في بعدها الدرامي. وقد ساعدت هذه التقنية التي كسرت -إلى جانب المونولج- رتابة السرد على خلق حدث أكثر مسرحة ومشاهد، وكأننا نتتبع الأحداث على مسرح من ورق، وتؤشر

---

(1) – حسن المنيعي : قراءة في الرواية ، ص: 60

(2) – عز الدين إسماعيل: الأدب و فنونه، دار الفكر العربي ط 6، 1976 ص:239

هذه الإستراتيجية الإبداعية على تأثر المؤلف بالثقافة المسرحية وولعه بالفضاء السينوغرافي. وتؤكد هذه الفرضية بعد الأحداث الدالة في الروايات. فالشخصية المركزية (سراب)، مثلاً، قررت الرحيل إلى فرنسا وحصرت مجال اهتمامها في الثقافة المسرحية بفعل ارتباطها وميلها المبكر للمسرح: «ولكن ولعي الحقيقي كان دائماً بالمسرح، وهو ولع تصاعد مع أيام دراستي في لندن وكنت على وشك دخول مدرسة الفنون الدرامية» (ص:126). وفي إطار ارتباطها بالثقافة المسرحية داخل مدرسة الفنون الدرامية تشبعت بالثقافة الدرامية وتمثلت أجواءها، وقد كان ذلك عاملاً أساسياً تحكم في اختيارها لموضوع أطروحة الدكتوراه: «وقالت سراب أتدري ما موضوع دراستي للدكتوراه؟ الدراما الفرنسية وأثرها في المسرح العربي في القرن العشرين» (ص:171-170). تبدو سراب امرأة نموذجية في الرواية، فهي مثقفة، ظمأى للمعرفة والثقافة (خاصة المسرحية) ناقمة على وضعها، متمردة عليه: «فأنا ما زلت أنا المطالبة بالحرية، الباحثة عن الانعتاق والخلاص على طريقتي» (ص:74). سعت هذه الرواية المتميزة لجبرا لتوسيع البنية السردية وانفتاحها على أجناس متعددة (يوميات، شعر، أمثال، مأثورات... إلخ)، وكللت ذلك بتشغيل بعض تقنيات المسرح ومكونات الثقافة المسرحية.

وتعد رواية (ونصيبي من الأفق) لعبدالقادر بن الشيخ من أبرز النصوص التي استعارت عدة تقنيات مسرحية كإستراتيجية سردية تغني دينامية الرواية وتركيبها المنفتح، فقد صاغ المؤلف عدة مقاطع حكائية على شاكلة بعض المشاهد المسرحية (وكأنها كتبت لا لتقرأ،

وإنما لتشخص على الركح) ولعل النموذج التالي يبرز هذا النزوع.

«هـذا ما وعد الرحمن فأنجز وعده تفنى الأشـياء وتبقى الحياة لله وحـده» تكررت نفس العبارات والجبل سـاخر من وراء سـتار وكأنه ازداد علواً وارتفاعاً. الصمت. ثم انطلقت أصوات موزونة:

أصوات الشيوخ: يا لطيف يا لطيف

يا لطيف يا لطيف

الصمت. دقات طبل. الصمت. دقات طبل

صوت: هذه العين كانت لنا

أصوات شبان

أو صبيان: عيننا دمنا

خبزنا خادمنا عيننا

دمنا عيننا خبزنا

أصوات الشيوخ: يا لطيف ويا لطيف

يا لطيف ويا لطيف

صوت شاب: أعين بربك جودي

أصوات شبان: جودي

جودي

أرضنا أرضنا

قمحنا قمحنا

أنعامنا أنعامنا

صوت: أتسمعين صوت الجنين؟

أصوات شبان: جودي

جودي

جودي

صوت امرأة: أنا البطن الذي أحويه

صوت امرأة: أنا الأم الرضيع

أصوات شبان: جودي

جودي

جودي

صوت نسوة: ما أحلى نهار العين

صوت امرأة: كنا نحلم بجوارك

صوت نسوة: كنا نفر بجوارك

أصوات شبان: عيننا عيننا

أرضنا أرضنا

قمحنا قمحنا

صوت امرأة: كنت أغسل بطانية الشتاء

صوت نسوة: كنا نغسل للناس أوساخ الناس

أصوات شبان: جودي

جودي

جـودي

صوت شاب: ما أحلى ليالي العين

صوت: سهر عذب

صوت: حصير مفروش

صوت: وأنسى نديم

صوت: وحوار صامت

أصوات الشيوخ: يا لطيف ويا لطيف

يا لطيف ويا لطيف

يا لطيف ويا لطيف

صوت شاب: أنا صوت الليل

صوت شاب: أنا سنبلة الغد

صوت الفتاة: أنا الضحية (الصفحات: 101-100-99)

لقد استشهدنا بهذا النص رغم طوله النسبي لأنه نموذج ساطع لمدى انفتاح النص على المسرح. فقد أدار المؤلف الأفعال عن طريق مجموعة من الأصوات تتناغم وتتشاكل لبناء صور ممسرحة تعتمد الدلالات المشهدية العامة. ومكونات المشهدية مبنية من خلال منظور مسرحي يشيد عالمه سميولوجيا وسينوغرافيا. إننا أمام مسرح بصري يحركه الجو الدينامي للحركة والصوت وإنتاج المعنى (مسرح الحركة). إن «البناء الروائي في (ونصيبي من الأفق) مشروع كتابة روائية مختلفة، تدمير مقصود للأشكال السردية المعتادة، رفض للسائد أسلوباً وفكراً سياسياً وحضارياً، بحث عن رواية جديدة لا تحاكي الأنماط السردية التراثية

والغربية معاً»[1]. يتوخى المؤلف بناء لغة درامية مكثفة تعتمد التدفق والانسياب والقصر وتسترشد بتقنيات ذات مصدر درامي لعل أبرزها الحوار والمشهد باعتبارهما عنصرين أساسيين من عناصر الحبكة.

ويعتمد إسماعيل فهد إسماعيل في رواية (ملف الحادثة 67)[2] على تقنية أساسية وهي الحوار، فالرواية بكاملها عبارة عن حوار مسرحي: «يعتمد الروائي على الحوار الشبيه بالحوار المسرحي أو الإذاعي، فهو ينسب كل قول إلى صاحبه بنفس الطريقة التي يكتب بها المؤلف المسرحي مسرحيته.. ولكن الروائي يضغط على موهبته الحوارية ليقدم لنا أذكى ما لديه من ملكات إدارة الحوار بين شخصياته وتبدو براعته وقدرته الفائقة في انتقاء كلمات ذات ظلال ومدلولات وإيحاءات ثرة.. وبهذا كان عمله الحواري قادراً على سد النقص، وبهذا أيضاً استطاع حواره أن ينهض بالمسؤولية الكبيرة، وهو فضلاً على هذا يستخدم تقنيات مثل التداعي والتذكر وما شابه»[3]. في هذه الرواية: «يلجأ إسماعيل فهد إسماعيل إلى شكل الحوار المسرحي لينقل من خلاله وقائع التحقيق مع المواطن الفلسطيني المتهم بارتكاب جريمة قتل في ملف أعطي الرقم 67 بدلالة رمزية واضحة للإشارة إلى هزيمة حزيران. وخلال جلسات التحقيق والتعذيب الطويلة يتدخل (المذياع) بوصفه أحد الأبطال

(1) - مصطفى الكيلاني التجريب في نماذج من الأدب الروائي التونسي الحياة الثقافية (تونس) عدد 1992-65-64 ص: 69

(2) - إسماعيل فهد إسماعيل: ملف الحادثة 67، دار العودة بيروت، الطبعة الثانية 1/9/1978

(3) - شكري عزيز ماضي : انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، ص 206

الرئيسيين في الحوار لتنقل من خلاله البلاغات العسكرية والتصريحات السياسية، ويتداخل ما يبثه المذياع مع وقائع التحقيق في بناء درامي متكامل»[1]. إن ملف الحادثة 67: «حافلة بأمرين ندر أن عرفتهما الرواية العربية. جرأتها الفنية التي هي مغامرة كاملة لأنها زاوجت بين أجناس أدبية عدة (رواية، مسرح، سيناريو) تتناوب على الحوار، والحديث والتوصيف، دون أن يخل أحدهما بالشروط الذهبية الأساسية لأي نص أدبي ناجح أعني: الإيقاع الإمتاع والوظيفية، والثاني جرأتها في تناول موضوع حساس هو القضية الفلسطينية»[2]. تنطلق هذه الرواية من وجود البطل في السجن رهن التحقيق بعدما ألقي القبض عليه في مسرح الجريمة إذ وجد في طريقه جثة فلسطيني اتهم بقتلها):

«الزمان: الآن

المكان: غرفة تحقيق

مع المحقق الأول

الحالة: استجواب:

المحقق يطبق الملف بعصبية يخرج سيجارة.

ينفث الدخان بنفاذ صبر

المحقق: أنت عنيد وبليد!

(1) – نزيه أبو نضال السمات الفنية في رواية القمع العربية فصول عدد 3 شتاء 1997، ص: 127

(2) – حسن حميد : (ملف الحادثة 67 والشياح، تحقيب الذاكرة و صورة فلسطين) مجلة الكويت العدد 219 يناير 2002، ص: 218

المتهم: ...

يد المحقق تمتد إلى مذياع صغير أمامه يدير المفتاح.

المذياع: هذا وقد صرح عسكري بلسان وزارة دفاع حكومة العصابات ال...

المحقق: سنؤجل التحقيق معك» (ص:7)

ثم تستمر في تطوير الحادثة وما ارتبط بها من أساليب التحقيق والتعذيب: شواهد: - «الرمال التي تحت قدميه هلامية جارة. تسحبه إلى أسفل» (ص:67)

- «هو عاجز عن السير قدماه منفصلتان من جسده» (ص:68)

- «المحقق: ما هي علاقتك بالقتيل؟

المتهم: لا أعرفه.

المحقق بعتب: أهكذا اتفقنا؟ لقد اشترطنا أن يكون الصدق شعارنا!!

المتهم: والله أنا صادق جداً!!

المحقق: أين الصدق وأنت تنكر علاقتك بالقتيل؟!

المتهم: أقسم لك بأني لا أعرفه.. أنا لم أره طيلة حياتي!

الغضب. المحقق ينفعل. يضرب الطاولة بيده.

المحقق: كذاب!» (ص: 71).

-«البرد. بالإمكان احتمال البرد. لكن الآلام تنبعث رهيبة من جميع أجزاء جسده.

إبهام قدمه اليسرى متورم أزرق ينبض بشكل كريه مزعج، فيحس صدى النبض حريراً داخل رأسه.

وهذا الفراغ المتآخي الذي يحسه داخل فمه.

الدفء. وطعم الدم. هو فقد أحد أضراسه» (ص:74)

- «يداه مشلولتان، عاجزتان عن الحركة. الركام يصدم رأسه، وجهه، صدره، بطنه، أطرافه» (ص:80)

لقد أضحت حالته -بفعل التعذيب- سيئة للغاية (استخدمت جميع الوسائل لانتزاع الاعتراف منه، ومع ذلك يستحضر تلقائياً وبحنين جارف زوجته وأطفاله:

«لو عرفت بالذي ألاقيه لمزقت خدودها...خدودها...و خد ابنتي» (ص:74)

«بابا راح...بابا راح...» (ص:83)

كما يستحضر بِلَوْعَةٍ صورة/شبح أمه:

«صوت أمه من وراء ظهره:

«الطحين!.. الوكالة!

يلتفت... لا يراها...» (ص:82).

لقد شكل هؤلاء الأحبة ملاذاً يلجأ إليه وسط التعذيب (فقد ضرسين. كسرت إحدى أصابعه. عيناه ما عادتا تبصران.)».

- «ابنه. ابنته. زوجته.صوت أمه.

-«أين ذهبوا؟!»

كل ذلك يختفي

المحقق لمن معه: صبوا عليه ماء بارداً.

الآلام. الحرقة الإعياء الغريب» (ص:85)

وهذه الاستحضارات حفزته على استحضار عدة قضايا وأحداث (القضية الفلسطينية، الطفولة الشقية في المخيم...إلخ) لتوسيع دائرة التخييل وكسر خطية السرد: «والرواية من الناحية الفنية تكسر قوالب السرد، وتقلل في حضوره، وتبني مشروعها على الحالة والموقف، فتنسج من الشظايا والشذرات قصة»[1]. إلى جانب ذلك أسست بنيتها على المحكي البوليسي (قاتل، جثة، تحقيق...) وعلى قاعدة مسرحية: «ولم تعد تخلو صفحة تقريباً من التعليمات الإخراجية المسرحية التي تحدد مثلاً الزمان، المكان، الحالة، ثم يبدأ الحوار الذي يقطعه مراراً وصف الحركات»[2].

هكذا يمثل هذا النص نموذجاً حياً على التفاعل التام بين الرواية والمسرح، بل على سيطرة هذا الأخير المطلقة على أجواء وتقنيات الحكي. فالحوار هو المرتكز السردي الوحيد هنا (النص بكامله حوار بين المشتبه فيه وبين المحققين)، وقد عززه بمكونات سردية ثانوية كالأخبار الإذاعية وجدل البياض والسواد: «ربما كان إسماعيل فهد إسماعيل أكثر الروائيين قدرة على استثمار ما يسمونه جدل البياض والسواد على الصفحة المطبوعة»[3]. تتجادل في صفحات الرواية مساحات السواد مع مساحات البياض (الموسومة بنقط الحذف) لإثارة متخيل القارئ وتحفيزه على المشاركة في بناء الصور. كما مالت العبارة إلى التكثيف

(1) – حسن حميد: ملف الحادثة والشياح، تحقيب الذاكرة وصورة فلسطين ص: 218

(2) – نبيل سليمان : سيرة القارئ، ص: 141

(3) – صلاح صالح : بنى السرد في أعمال إسماعيل فهد إسماعيل ص: 39

والتركيز «وجعلها حبلى بالتوتر والشحن والانفعالية والزخم الداخلي»[1]. فالقـارئ يحس -على امتـداد النص- بوطـأة الظلم وعنـف الاضطهاد خاصـة أنه يعلـم أن الخباز بـريء تماماً من التهمة الموجهـة إليه. وقد انتهـى العمـل بالتأكيد عـلى ذلك: الشرطي: سـيدي... هـم يقولون.. لا داعي للاسـتمرار في التحقيق.. المتهم الثاني الذي لديهم اعترف بارتكاب الحادثـة 67 (ص:134) هكـذا حولت البنية البوليسـية إلى حدث درامي بكل المقاييس: «إنها رواية الضحك الأسود الموجع حيث تأتي النهايات في غير أوقاتها، كما تأتي الأحداث في غير مواسـمها.. والرواية ليست رواية للضحك الأسود وحسب، وإنما هي رواية للزمن الأسود أيضاً»[2].

بنـاء على ما سـلف نسـجل أن هذه الروايـة (الصـادرة في منتصف السـبعينات) تؤشر على نزوع مبكر نحـو التجريب خاصة فيما يتصل بمسرحة الخطاب الروائي. فالكاتب أنجز نصاً أشبه ما يكون بمسرحية جاهزة -إلى حد كبير- للعرض، وقد اهتدى إلى هذه التقنية بمسـتويات مختلفة في رواياته الأخرى وقصصه التي: عكست شغفاً واضحاً بالفن المسرحي خصوصاً من خلال الحوار الذي اعتمده كعنصر رئيسي ناهيك عـن تمكنه من تقنية المونولوج لاسـتحضار الأجزاء المغيبة من صورة الحدث بطريقة انسيابية لم تقع في مطب المجانية»[3].

(1) – المرجع نفسه، ص: 40

(2) – حسن حميد: ملف الحادثة 67 والشياح ص:48

(3) – عبد الكريم المقداد : إسماعيل الفهد.. زيادة قصصية مبكرة، مجلة الكويت العدد 219 يناير 2002، ص: 57

ومن النماذج الروائية الدالة في هذا السياق شرف لصنع الله إبراهيم حيث أفـرد: «فصلاً كاملاً (218 صفحة)، وابتكر له صيغة مفبركة في هيئة نص مسرحـي أعده الدكتـور رمزي الصيدلي المتهم برشـوة جهات حكومية من أجـل تمرير صفقة شراء منشـآت قطـاع عام. والمسرحية تقدم بمناسـبة ذكرى حرب أكتوبر باعتبارها نشاطاً ترفيهياً. فإذا به يتكشف عن حقائق خطيرة، عن اختراقات ورشاوي وتواطؤات رسمية وانفلات اقتصادي هائل. وهذا فصل بالذات يظل منفصلاً وناشزاً عن بناء الرواية ووظيفته المنعزلة عن سياق البناء الدرامي، بل -وأيضاً- لافتقاره إلى المصداقية الفنية»[1].

هـذا النص يعتبر مـادة وثائقية رغم طابعه المسرحـي الواضح. فهو عبـارة عـن إحصاءات ووثـائـق ومقتطفات من دراسـات ثبـت الكاتب مصادرهـا في نهاية الرواية: «وهكذا فإن القارئ سـيضطر في النهاية إلى تجاهل الصيغة البنائية وراء الوثيقة والانهماك في قراءتها باعتبارها نصاً وثائقياً في المقام الأول. وبخاصة لأن الكاتب نفسه أهمل تماماً الصياغة الدراميـة للمسرحية بحيث أصبح انتقال المـادة الوثائقية من صوت إلى آخر عبئاً على القراءة وعائقاً دون تسلسل الوقائع التي ظلت تجري وفق آلية ضروراتها الخاصة من دون أية علاقة بالحوارية المسرحية»[2].

أقحم الكاتب هذه المسرحية في تضاريس السرد رغبة في تفعيل أنساقه

(1) – نازك الأعرجي: شرف لصنع الله إبراهيم.. جريدة الحياة (لندن) الاثنين 10 آب (أغسطس) 1998 (العدد 12942) ص: 13

(2) – المرجع نفسه، ص : 13.

ومرجعياتـه وتبئـير الوظائف المرجعيـة مسرحياً: «إن خطـاب العرض المسرحي يتشـكل بدواله ومدلولاته كجنس أدبـي مختلف داخل الجنس الروائي. وهو حوار ممسرح بالإحالة على خطاب المدونات كمرجع داخلي له. وهو بعلاقته الإحالية هذه ينهض على المسـتوى الدلالي نفسه، وينقل في الآن نفسـه، خطاب المدونات إلى مسـتوى المتخيل. يتشـارك الخطابان (المدونة والعرض المسرحي) في تدمير المتخيل وإعادة إنتاجه، أو في توظيف المرجعـي، وتركـه يمضي في الزمـن (إحراقه) يصهرهمـا التعاضد داخل الخطاب الروائي، يحتضنهما هذا الأخير كإطار ويستقران قي قلبه»[1].

إن فعـل التمـسرح هنا قائم على تفعيل المرجعي وجعلـه في موقع البؤرة السرديـة، وكذلـك عـلى المفارقـة: «وأمـا المسرحيـة (في شرف) فقـد كانت مفارقتها قائمة على الطابع الفني الذي خلق التوازي بين نص المسرحية وبين النـص الوثائقي المعلوماتي الذي كان الرافد، وبالتالي فلغة المسرحية لا تقوم فقط على المفارقة بقدر ما تشـفعها ببعد آخر يمكن تسميته الحقيقة المرة التي تتناول الواقع المأسـاوي الذي تتردى فيه الأمة العربية، وما تعانيه من الهزائم المتواصلة منذ مـا يَرْبُو على القرن»[2]. هذه الوظيفة الإحالية تقترن بخصائص جمالية متعددة للسرد: «وقد حقق توظيف الشكل المسرحي من خـلال دلالاته النوعية خصائص جمالية متعددة للسرد في الرواية. فالشـكل

(1) – يمنى العيد: في الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، ص: 208

(2) – محمد سالم ولد محمد الأمين : اللغة المفارقة في شرف إبداع (مصر) العدد الرابع أبريل 1999 ص : 61

المسرحـي في المسـتوى الأول يؤكد في مفارقة تلازم عالمـين أحدهما: الواقعي (الجلـوس في المقاعـد للمشـاهدة) والثاني عالـم الخيال (رؤيـة الممثلين في حركاتهـم ولغتهـم الدرامية الخيالية). أما في المسـتوى الثانـي فهو يجمع الأزمنـة في الحـاضر، إذ عندما تحكـي الرواية بزمن المـاضي، فإن المسرحية تحكـي الأزمنة الثلاث لحظة الحركة (حركة العرائـس أو الممثلين الآخرين) وهي بذلك تجسيد العالم في طور الإنجاز. ولعل هذه إحدى المفارقات الزمنية التي حاولت (شرف) التعبير عنها. فالعالم الذي تجسده المسرحية عالم قائم بذاته، تزداد حدته وتتعاظم بؤرة توتره مولدة من الزمن مظاهر أبلغ قسوة مـن ذي قبل»[1]. لكن التفاعل مع المـسرح لا يقتصر على توظيف مسرحية داخـل الـسرد الروائي، بل يتعدى ذلـك بتوظيف تقنيـات مسرحية مختلفة (حوار، مونولوج، ديكور..) والحديث عن رواد المسرح، وهذا نموذج: «وافقه شرف قائلاً أنه يحب المسرحيات التي يشهدها في التليفزيون ويتولى بطولتها فـؤاد المهندس وعـادل إمام ومحمد صبحي وأحمد بديـر، لكنه يفضل أفلام فان دام وشـوارزينجر. لم يعلق الدكتور وإنما استعار له من مكتبة السجن مسرحيـة توفيق الحكيم رصاصة في القلب التي أعجبت شرف (فلم يكن قد نسي هدى بعد)، أو تظاهر بأنها أعجبته كي يحظى بتقدير صديقه الجديد، حتى أنه اقترح عليه محاولة تمثيلها» (ص: 172).

يتداخل المحكي السردي بالمحكي المسرحي، هنا ويتفاعلان، فتنبثق

(1) – محمد سالم ولد محمد الأمين : اللغة المفارقة في شرف ص: 62

دينامية خاصة من قلب هذا التفاعل.

أما روايات إبراهيم نصر الله فتؤسس عالمها على قاعدة التفاعل مع الفنون السمعية البصرية وخاصة المسرح. فهذا الأخير يحضر -مثلاً- في براري الحمى إلى تلك الدرجة التي دفعت المؤلف لكتابة كلمة ستار في نهاية الفصل: «وإذا كان لابد من قول أخير في هذه التجربة، فهو إنها كانت ابنة لتأثير المسرح، أكثر مما هي ابنة لتأثير الرواية الحديثة. وحين أقول المسرح أقصد هنا بالتحديد المسرح الإغريقي ومسرح شكسبير ومسرح العبث، حيث كنت قد تفرغت تماماً لدراسة هذا الثالوث العظيم بصورة كاملة في العام السابق لكتابة براري الحمى. وقد فتنت بما يمكن أن أدعوه هنا حركة الداخل، تلك التي تتدفق بصخب ممزقة جلد الشخوص في تلك المسرحيات من فرط قوتها، بحيث نقرأ ما يدور حولها»[1]. يتجاور الحوار الدرامي مع السرد الروائي في هذه الرواية التي أضحت أرضية جديدة لتجريب وسائط المسرح وتفعليها روائياً.

وفي الجبل الصغير يقفز خوري: «خطوة إلى الأمام في مسرحة السرد، فهو لا يكتفي بأن يساوي بين لغة السرد القصصي ولغة المسرح، بل يقلص لغة المسرح فيحذف وصف المشهد مبقياً الحوار فقط. وهذه التقنية التي يستخدمها الكاتب تجعل من الجبل الصغير كتابة تتملص من التسميات. ولاشك أن هذه الظاهرة الأسلوبية، التي تتوزع على لوحات الجبل الصغير

(1) – إبراهيم نصر الله: تجربتي الروائية وعلاقتها بالفنون الأدبية و البصرية الطريق (بيروت) العدد 2 مارس/ أبريل 1998، ص: 122/123.

الخمس، تتعدى كونها ظاهرة أسلوبية-جمالية لترتبط بالمعنى الذي يهدف الكاتب إلى توليده ونقله إلى القارئ. إنه يصور مشهد الحرب ويعيد تمثيله، ومن خلال إعادة التمثيل يكشف عن تعدد زوايا النظر إلى الحرب»[1].

تتحقق المسرحة في النص من خلال تشكيل لغة مشابهة للغة المسرح تعتمد السرد المشهدي. إذ يقدم لنا السارد مشاهد كما لو أنها تنجز أمامنا على الخشبة، مشاهد حركة وفعل مباشرين. وهذا نموذج: «المجموعة الثانية تقفز-ظلام، تنتشر، ثم يتقدم الجميع، يوزع آمر الفصيل المجموعات. نغلق المداخل، تنظر من النافذة: ظلام، طلقات، ولا أحد.

توزع نوبات الحراسة وتؤمن الكمائن.

بطرس يمشي يبحث عن الكنيسة.

نحن في الكنيسة يا بطرس

لكني لا أرى شيئاً» (ص:30)

يتحول المشهد الروائي هنا إلى نص مسرحي يعتمد الفعل والحركة والإضاءة؛ أي مرتعاً للعلامات السمعية والمرئية.

استخدمت عدة معينات ركحية (تحديد ملامح الشخصيات والأماكن - الحركة...) فخلقت داخل النص منطقاً مسرحياً، وإن كانت لا تقدم مادة درامية محددة السمات والبنيات.

أما رواية شجر الخلاطة للميلودي شغموم فـ«تتخلى بشكل قصدي عن

(1) – فخري صالح: أفول المعنى في الرواية العربية الجديدة، ص: 109

جل تمظهرات القواعد الروائية المعروفة (الوصف والسرد!) لا تبقي إلا على (الحوار!) كإطار وحيد يتضمن -شذرياً أو بشكل محايث- الوصف والسرد الموزعين بين ثقوب الكلام عبر تلفظات الساردين. وبهذا المعنى فغياب السرد والوصف من واجهة الكتابة ليس سوى خدعة فنية مادامت الهيمنة المكرسة للقول أو التلفظ لا تلغي محايثة كل المكونات الأخرى لنسيج الرواية. فالتأطير الثنائي للعبة السرد يجعل الطابع الحدثي للمحكي، وعملية بناء الشخصيات الروائية، والحبكة والوصف والسرد الطولي، ومحفل السارد، تتوزع كتشكيلات شذرية، مقطعية في ثنايا المحاورة»[1].

المؤلف يمنح الأسبقية للحوار كسند ودعامة سردية أساسية تحكم منظومة السرد: «وبذلك يربح الميلودي شغموم هذه الرهانات الإبداعية بكتابة عمل روائي يتموضع على حافة التقاء الملحمي بالدرامي، معتمداً في ذلك كله على الحوار الخالي من الشوائب والزوائد التعبيرية الكلاسيكية»[2]، هكذا تخلت الرواية عن هويتها لصالح المسرحية: «إننا نجد أنفسنا إزاء نمط روائي جديد يتقدم كعتبة للكتابة، مجرد مخطوطة روائية أو مسودة سردية، هي خليط من الرواية والمسرح والسيناريو، ولغة الشارع، ولغة التمدرس أو التفلسف، ولغة الهجاء البارودي، ولغة الاستدلال المنطقي، ولغة السجال والمناظرات... إلخ»[3].

(1) – محمد منصور: خرائط التجريب الروائي، ص: 115
(2) – عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة تطبيقية) ص: 104
(3) – المرجع نفسه ص: 117

كذلك «لكع بن لكع» لإميل حبيبي تأخذ طابعاً مسرحياً مغلفاً بإيقاع الحكي الروائي فهي -إذن- حكاية مسرحية على حد تعبير كاتبها الذي يقول: «هي حكاية مسرحية وضعت هذا التعبير في اسم الرواية لسببين، أولاً: لكي أرضي ذوقي الذي لا يتذوق المسرحيات قراءة سوى مسرحيات شكسبير وبعض المسرحيات الغربية الشعرية. فأنا واحد من أولئك الناس الذي لا يتذوقون المسرح إلا مشاهدة. إن انتمائي إلى هذا الفصيل وخوفي على هذه المسرحية من أن لا تجد في شرقنا -الآن- مسرحاً، دفعني إلى رواية المسرحية: حكاية مسرحية، وفي الوقت نفسه كنت حريصاً على جعل تمثيلها في متناول اليد»[1]. لقد احتوى هذا النص على نسبة كبيرة من التمسرح، مما جعله يتحول من نصيته الروائية إلى نصية مسرحية ويعتمد فضلاً عن ذلك: «التراث العربي من حيث توظيفه للحكاية والجلسة، وصندوق العجب، والموال الشعبي، والملصق الشعري ينطوي العمل على قصائد ومقاطع شعرية لشعراء أمثال توفيق زياد والسياب من حيث توظيفه للحكاية والجلسة، وصندوق العجب، والموال الشعبي، والملصق الشعري ينطوي العمل على قصائد ومقاطع شعرية لشعراء أمثال توفيق زياد والسياب وأراغون»[2].

تعتمد لكع بن لكع على مختلف ما يتطلبه العرض المسرحي (حوار، حركة، صوت، موسيقى، مشاهد...) مما جعلها تندرج في إطار

(1) – لقاء مع إميل حبيبي فلسطين الثورة ع 322 الاثنين 1990-3-24
(2) – حسن المنيعي : قراءة في الرواية، ص: 54

المسرحية المبتكرة روائياً (مسرواية).

وتشكل السجية المسرحية القلب النابض لكتابات بهاء طاهر ذلك أن «التوتر أو الصراع من أبرز خصائص فن القص عند هذا الكاتب، لأن السجية المسرحية هـي من أهم سـجايا هذا الفن. بهـاء طاهر هو مؤلف المواقـف المركبة وغير المحلولـة تماماً، ومؤلـف الحوار الذكي الحصيف الذي مهما بدا من سلاسـتـه وتدفقه وعفويته يحمل أكثر من دلالة، ويتشكل من أكثر من نغمة»[1].

يعمد بهاء طاهر في نصوصه إلى توظيف الحوار وتكثيفه: «هذا ما أعنيه بالسـجية المسرحيـة في عمل بهاء طاهر. ومن خصائص هذه السـجية أيضاً أن الحوار هو الأداة والوسيط الفني الأساسي في هذا العمل»[2].

وهذا ما يتبـدى لنا بالخصوص في قالت ضحـى: «القصة تجري كلها بضمـير المتكلم الفـرد. ولكنه ليس ضمير النجوى الفرديـة الذاتية التي نذكرهـا في الأعمـال الرومانتيكية. عـلى العكس المتكلم الفـرد، الرواية، يعتمـد ثلاثة أوجه أو ثلاث طرائق للحوار: الوجه الأول هو طريق السرد، والحكاية التي تبدو موضوعية، تقليدية تروي حكاية أو تصف مشـهداً، أو ترصـد ما يجـري، أو تتذكر ما جرى، أو ترسـم أشـخاصاً، وعلى هذا المستوى نجد مرة أخرى كل إنجازات بهاء طاهر: اللغة المتنزهة التي تكاد تكون مجردة وحيادية، الاقتصاد البارع، اللماحية، الموسـيقية الهادئة،

(1) – إدوار الخراط : مقدمة قالت ضحى، روايات الهلال العدد 444 دسمبر 1985، ص: 8
(2) – إدوار الخراط : مقدمة قالت ضحى ، ص:9

والسلاسة التي تبدو عفوية، ولكنها مشغولة شغلاً دقيقاً بتوازن دقيق. والوجه الثاني يندرج تحت الوجه الأول وهو متضمن فيه ومنفصل عنه في آن. أعنـي وجه الحوار الذي يجري على سـننه التقليـدي: قال، قالت، وقلـت. ويمكن أن نعتـبره تنويعاً على الوجه الأول وامتـداداً له. ومن ثم ففيه كل خصائصه، بتحديـد أكثر، وتحميل أكثر لتعدد الدلالة، ومقدرة أكبر على صنع المفاجأة من خلال الجمل الحوارية غير المتوقعة»[1]

يشغل الحوار –إذن- بعداً جمالياً وظيفياً في هذه الرواية، فهو آلية لمسرحة السـرد والإفادة منه، وهو يطور الحدث وينميه ويخلق المفاجأة. وقد عززه بالمونولـوج الداخلي: «أما الوجه الثالـث للحوار -بضمير المتكلم الفرد- فهو الذي تتميز به المرحلة الثانية من عمل هذا الكاتب، وهو ما يمكن أن نسميه النجوى الشـاعرية حيث تتخذ الحلم، الرمز، والأسطورة، والمجاز، مكانها، بعد أن كانت قد نفيت تماماً في المرحلة الأولى من كتابات بهاء طاهر»[2].

هذا الوجه السردي يحمل شـحنة شـاعرية انسـيابية وينفذ إلى أعماق الذات ليسـتقرئ مناطقهـا الحميمة. هكذا يتداخل النسـق المسرحي مع النسـق الروائـي في هـذه الرواية، وسـيصبح ذلك علامة بـارزة في رواياته اللاحقـة: «التعـادل الصعب بين القصـة والمسرحية قد حلـه بهاء طاهر حـلاً موفقـاً وباهراً إلى درجـة أن أياً من نقاده لم ينتبـه -قدر علمي- إلى

(1) – إدوار الخراط : مقدمة قالت ضحى روايات الهلال العدد 444 ديسمبر 1985، ص: 9
(2) – المرجع نفسه والصفحة نفسها.

هذه الخصيصة الأساسية عنده. إنه قصاص مسرحي، والحوار هو قوام كتلة النص عنده. ومشاهد مرسومة وموضوعة بلغة مسرحية وفي رؤية مسرحية: الأخذ والرد، المواجهة، تطور الحدث، وترتب الانفعالات المترجمة دائماً إلى الحوار - يجري بالصياغة المسرحية، وتكثف نسيج القصة يتبدى ويتأكد من خلال التنامي والتعقد المسرحي أساساً -الدرامي بمعنى أوسع وأدق- وحتى وصف المشهد، إذا اختزلته إلى أساسياته، يصبح مطابقاً تماماً للإرشادات المسرحية. ولكن العمل ليس مسرحاً، والاختزال إلى الأساسيات تحفظ ضروري من حق الكاتب أن نضعه لأن الصياغة النهائية تحمل من الصيغة المسرحية تشكيلاً وتكويناً أساسياً كذلك»[1]. ومن الواضح أن عشق بهاء طاهر للمسرح ظهر منذ بداياته الأولى. فقد كتب ونشر مسرحيتين (ذات الفصل الواحد)، كما عمل محرراً لفترة لباب المسرح في مجلة الكاتب، ونشر مسرحية مترجمة بعنوان قبل الإفطار ليوجين أونيل في المجلة التي كان يشرف عليها الراعي، ونشر بعض مقالاته في المسرح في كتاب (10 مسرحيات مصرية)، كما تجلى هذا العشق في البناء المسرحي لقصصه وخاصة قصة (محاورة الجبل) من مجموعة (أنا الملك جئت).

ويشغل الحوار في روايات إبراهيم أصلان مساحات كبيرة، وهذا من تأثير المعرفة بأصول المسرح والكتابة فيه: «أول قراءة منتظمة لي كانت في المسرح، وأول نص نشرته في مجلة الثقافة أيام المرحوم محمد فريد

(1) – إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، دار الآداب، بيروت 1993، ص: 185

أبو حديد كان مسرحية من فصل واحد. ثم إنني أحب الحوار جداً واعتبره موهبة قائمة بذاتها، بل إن جملة حوار ليست جميلة أو غير حقيقة كفيلة بإفساد رواية مثل الحرب والسلام. أحب الحوار لأنني أحس بالبني آدم عندما ينطق يصبح كائناً حياً وليس على الورق.. الحوار أداة أساسية في إحياء الناس وإقامة علاقات إنسانية بينهم. وستلاحظ هذا في (بحيرة المساء) التي تعتمد في أغلبها على الحوار، كذلك مالك الحزين»[1].

فمالك الحزين ترتكز في بناء نسقها السردي وملفوظها الروائي على الحوار، وهذه أمثلة:

1 - «أصل أنا قلت إن خليل قريبك، وممكن يعمل لك تخفيض

أه. قصدك أروح آخذ الفلوس وأزوغ؟

ومالكش دعوة بعد كده

أنت بتتكلم جد

هي الحاجات دي فيها هزار؟»

(ص: 25-24)

2 - «يا عم قاسم

أنت خواجة علشان أنا وغيري بنقولك يا خواجة كمان؟

طبعاً إحنا ممكن نقول لك يا عبده، تعالى يا عبده، روح يا عبده

(1) – إبراهيم أصلان (حوار) أخبار الأدب، القاهرة 24 أكتوبر 1999، ص: 8

وبعدين بقى في الليلة اللي مش فايتة دي» (ص: 68)

3 - «وفوجـئ المعلـم صبحي لأنه كان يظن الهرم بالسـجن، وقال:

الله. الحمد لله على السلامة.

الله يسلمك

شاي ولا قهوة؟

لأ فلوس؟

فلوس إيه؟

المتين جنيه الباقين من حق البيت

إيه الكلام ده يا هرم؟ طيب يا أخي اصبر لما تلاقيني استلمته على الأقل

ما أنت استلمته» (ص:71)

4 - «يا مساء الخير

مساء الفل يا عم قاسم

إيه رأيك يا جابر؟ أنا كويس قوي يعني

طول عمرك وأنت كويس يا عم قاسم» (ص:74)

وتعج هـذه الروايـة بالحوار الذي جـاء هنا ليكمل السرد ويشـكل امتداداً بنائياً ودلالياً له.

والملاحظ أن جل الحوارات صيغت من خلال خطاب لغوي عامي، لترهين الملفـوظ ومنحه طابعاً مرجعياً محلياً (منطقـة إمبابة في مصر) ولتنويع الفعل الأسلوبي داخل محطات السرد. إن الحوار في مالك الحزين: «استنفد كل إمكانياتـه البنائية، ومن الواضح أن تقنيـة اللقطة لها قانونها، وهي

اقتناص لحظة تتميز بامتلائهـا، واكتنازها الدلالي. وهذا القانون هو الذي يحكـم نوعية الحوار. لكن الملاحظ أن دمج الحوار في السرد أو تلخيصه، أو تحويلـه إلى سرد خالص ينفي أحد طرفيه، يرتبط بالإيجاز والتلخيص على حين يحتفظ بالحوار العام التقليدي للإيحاء بوهم المشهد ومحاكاة الواقع، وذلك في مواقف معينة، مع زمن بالغ الامتداد في شريط لغوي قصير».[1]

إلى جانب الحوار نجد عدة تقنيات مسرحية مدمجة في البناء الروائي كالمونولـوج (خاصـة مونولـوج الشـيخ حسـني المتواتـر في النص) والديكور (البيوت، مقاهـي، دكاكين..) الذي عمل على وصفه وتعيين طبيعته بدقة. هذا فضلاً عن الحركة والصوت والإنارة. أمثلة:

-«كانـت شرارة الضوء تنبعـث من ورث اللحـام الصغيرة، وتضيء سـماء المدينة كلها بضوئها الباهر، وتكشف حباب المطر الذي ينهمر وابلاً..» (ص: 110).

-«عندما انفجرت واحدة إلى جوار الرصيف، انتظر يوسف النجار حتى فرغ دخانها الكريـه الأبيض. وقام واقفاً والتقطها. كانت أسـطوانة مـن الكرتون لها قاعـدة معدنية خفيفة سـوداء والكتابة الإنجليزية عليها باللـون الأصفـر (إف إل 100، فيديـرال لابورتيوراير يواس ايه 1976) وقال يوسـف النجار غريبة، ورأى المظاهرة الكبيرة القادمة في شارع السودان من ناحية مصانع الشوربجي والعساكر يخرجون من

(1) – محمد بدوي : الرواية الجديدة في مصر، ص: 139.

الممرات الموجودة بين بلوكات إسكان ناصر الشعبي ويطلقون البنادق ثم يتراجعون مرة أخرى ويختفون، ورأى آلاف الأحجار وهي تتدافع من مداخل المدينة نحو العساكر الآخرين وتردهم عبر الميدان. وعندما دقق النظر رأى أن هناك ألواناً وأحجاماً مختلفة» (ص: 110).

-«مع الضربة الأولى لم يشعر بالألم، إلا أنه عندما انبثقت شرارة الضوء، تركت في عينيه أثراً من النار» (ص: 111).

-«كانت الأوراق المبتلة تضفي على الهواء بريقاً خفيفاً رصاصي اللون. وهناك، كانت نافذة مفتوحة، نافذة معلقة، يطل منها هيكل إنساني له خلفية ثابتة من النور، وإطار من الليل» (ص: 113)

-«فتح يوسف النجار عينيه قليلاً، ورأى نور الصباح الخفيف وهو يدخل من فتحات الشيش المغلق، وتبين الفوارغ الأسطوانية بألوانها المختلفة..» (ص:115).

تتظافر في هذه النماذج وحدات الضوء والحركة والصوت...إلخ، وكأننا أمام لوحات مسرحية حية (مشاهد عرض مسرحي مباشر). وقد عزز ذلك باستعراض المحكي المسرحي لتخصيب دائرة المعرفة الرواية وتنويع روافدها وهذه شواهد:

«وفي حفلات الاستقبال الخاصة بالسير كامبل أو أي لورد من اللوردات الذين يزورون الشركة كانوا يستدعونه إلى النادي أو إلى منازلهم لكي يشرب الكونياك ويقف أمامهم ويتلو عليهم بصوته العميق الدافئ مقاطع من الملك لير أو ما كبث أو خطاب الممثل في رواية

هاملت. ثم كرموه وجعلوه في كل الحفلات السنوية يقوم بدور عطيل أمام ديدمونة وإيمليا الإنجليزيتين وتحت إشراف المخرج الإنجليزي. كان الأسطي متيماً بخطبه التي تبدأ بالقول: أحبني أبواها. أو من الآن وإلى الأبد أو اسمع مني كلمة أو كلمتين قبل أن تنصرف. كما كان متيماً بالآنسة مارجريت أو ماجي ابنة الصراف التي كانت تقوم أمامه بدور ديدمونة وفكر لو يتزوجها» (ص:29).

-«وفتح الصندوق وأخرج المجلد القديم. وما أكثر الليالي التي خبأه فيها تحت معطفه واتجه به ناحية المركز وجلس على شاطئ النيل ليعيد قراءة عطيل تحت مصابيح الطريق» (ص:31).

تجمع هذه القرائن النصية بين السردي والمسرحي، أي بين تشخيص المادة المسرحية والحكي عنها، وقد تم استخدام الأسلوبين للنظر إلى القضايا المعالجة من زاوية مسرحية.

كذلك تعمد روايات محمد برادة لتقريب المسافة بين السرد الروائي والمدونة المسرحية بعناصرها وآلياتها المختلفة، ولعبة النسيان نموذج دال في هذا السياق: «يتضح أن رواية لعبة النسيان تفكر في تقطيعاتها المشهدية الحوارية انطلاقاً من إعادة فعل التلفظ بغاية تشخيص المواقف الحكائية. تثبت قراءة المشاهد الحوارية في الرواية أنها دوماً ملحقة بالتقطيعات السردية، وأنها صورة من صور خطابات النص بواسطتها يمكننا الحديث عن سردية للحوار تستمد دلالاتها من طبيعة الوظائف التمثيلية والتلفظية التي تطبع توزع الأصوات السردية حسب إجراءات

التركيب السردي وأنماط توزيعاته الراصدة لمنظور راوي الرواة...»[1].

إن توظيف المقاطع المشهدية الحوارية في الرواية يتوخى تحقيق تعدد الأصوات السردية وتعدد اللغات «وهذا ما يجعل البنية النصية للرواية بنية حوارية إن على مستوى تقطيعات وحداتها السردية الكبرى أو على مستوى وحداتها السردية الصغرى ولا تكتسب تلك الوحدات معناها إلا في ضوء الخصوصية النصية لتلك البنية الحوارية لما يشكل المتكلم وكلامه أحد تعييناتها الأساسية»[2]. لقد جعل المؤلف الحوار مكوناً سردياً بارزاً وحمله بوظائف سردية وأسلوبية معينة (تغيير مجرى السرد، الكشف عن حقائق جديدة، بلورة طبيعة وسحنات المتحاورين المعرفية والأسلوبية...إلخ). كما وظف المونولوج ليقوم بالدور نفسه وتبدأ دينامية التذكر: «وليبدأ الخيال في نسج ما هو كامن في اللاشعور وفي الذاكرة الغافية»[3] وإخراجه من دائرة النسيان. واللافت للانتباه، هنا، استخدام اللهجة العامية. «في هذا الصدد لا يمكن القول بأن توظيف الكلام الشعبي في الصياغة العامة هو فعل اعتباطي، بل إنه على العكس من ذلك يعد ركيزة أساسية في نطاق الحكي، حيث إنه يؤسس احتفالاً يعبر الكاتب من خلاله عن مدى ارتباطه بقيم التراث الذي يحتل مكانة مرموقة في عملية السرد، كما أنه يعكس عبر خطاب الشخصيات -ومنها على الخصوص شخصية سي إبراهيم-

(1) – عبد الفتاح الحجمري : التخييل و بناء الخطاب في الرواية العربية، المدارس، الدار البيضاء، 2002، ص: 209

(2) – المرجع نفسه و الصفحة نفسها

(3) – لعبة النسيان مقدمة الطبعة الثالثة ص : 3

عفوية لغة القلب النابعة من سياق اجتماعي وسياسي، والواعية على الخصوص بإشكالية عهد الحماية. أما عن توظيف اللهجة العامية في شكل استنساخات أو تعابير جذابة، فإنه يرمي إلى توطيد لعبة الكتابة التي تحرص على خلق انسجام وثيق بين اللغة الفصيحة والعامية، كما أنه يرمي إلى إبراز المحفل الإديولوجي للسرد الذي يحاكم بعض المواقف التي عاشها الكاتب وشخصياته، والتي ورد وصفها بلغة ساخرة»[1]. وبذلك قدمت لنا لعبة النسيان مشاهد من حياة شخصيات مرجعية عاشت في فضاءات مختلفة وأزمنة متشابكة في ضوء نزوع مسرحي بارز يتوخى حرية التخييل وانسيابه الروائي: «لأن الرواية تبوح أكثر مما تظهر، ولأنه ليست لها إكراهات مادية. فإنها تسمح -عكس المسرح- للروائي بأن يمارس حرية التخييل، وأن يحقق كل أنواع المغامرات. ولأنها منحدرة من الملحمة، فإنها تسمح بالدفع بقدرات الإنسان إلى أقصى الحدود، وتستطيع أن تستكشف كل أبعاد المغامرة»[2].

كما عمد المؤلف إلى توظيف ثنائية العتمة / النور لصياغة عالم المعنى: إضافة إلى ذلك، لجأ الكاتب إلى ابتداع نقلتين سرديتين هما: تعتيم وإضاءة وذلك ليحقق تعدداً في وجهات النظر، وليضع القارئ أمام ملفوظ محكم لا يدع مجالاً للشك في أصالة الأحداث. وهذا لا يعني أنه يريد أن يجعل من الاحتمال

(1) – حسن المنيعي : قراءة في الرواية ، ص: 98

(2) – يونس الوليدي: المسرح والسرديات مجلة البيان (الكويت) عدد 380 مارس 2000، ص: 80

العنصر الأساسي للإيهام المرجعي لأن النص لا يرصد الحقيقة فقط، بل يخضع أيضاً لتركيبة متخيلة يمتزج الواقع في نطاقها بالحلم والاستيهام»[1].

وفي السياق ذاته تندرج نصوص عبدالرحمن مجيد الربيعي الذي يقول: «إنني أخشى اقتراف تجربة كتابة مسرحية، ومع هذا كتبت بعض النصوص ونشرتها داخل مجاميعي القصصية مثل بعد الخريف في مجموعتي الخيول، كما نشرتُ مسرحيتين قصيرتين في مجموعتي (صولة في ميدان قاحل) هما: (الممثلون) و(ترنيمة المحبين). وأعتقد بأن تقنية المسرح إن حذقها الكاتب ستجعل نصوصه ذات شأن، وأنا أؤمن بمسرحية النص لا بمسرحية اللانص. فالثانية مجرد عرض لجماليات المسرح غالباً»[2]. وتعج رواياته بهذا المنحى المسرحي، إذ تعالج مواضيع درامية من خلال عدة تقنيات روائية وأخرى مستعارة من المسرح (حوار، مونولوج، تشخيص..)، ولكنها لا تتخلى -نهائياً- عن هويتها السردية لصالح ظاهرة التمسرح.

وتتسرب لروايات غالباً هلسا ثقافته المسرحية لدرجة أن هذا الجنس (المسرحية) تصبح أحياناً موضوعاً للحوار، كما هو الأمر في المقطع الثاني من رواية الخماسين (ص: 29-28):

«قلت:

- اكتب مسرحية

(1) – حسن المنيعي : قراءة في الرواية، ص: 90

(2) – عبدالرحمن مجيد الربيعي : الخروج من بيت الطاعة (شهادات)، ص: 294

قالت:

- ها، تكتب مسرحية؟ هذه أخبار جديدة، حسن جداً، إذن تكتب مسرحية.. عن ماذا؟

- عن رجل عجوز وزوجته عجوز أيضاً وعن تليفون.

- رمزية؟

نفيت ذلك، رداً على سؤالي إن كانت هي تكتب شيئاً الآن أو إن حاولت أن تكتب شيئاً في الماضي قالت:

- كان ذلك عندما كنت صغيرة، ليس صغيرة للغاية، شابة في السابعة والعشرين أو الثامنة والعشرين. كتبت. لم أكتب فيها كثيراً الديكور والملابس فقط. كل شيء كان أخضر. الكراسي والجدران والإضاءة والملابس. لا أدري لماذا، ولكن كل شيء كان أخضر (فكرت، لابد أن الحوار كان يخرج من أفواه الشخصيات أخضر أيضاً)

أضافت روكسانا:

- وفي تلك المسرحية كانت هنالك شخصيتان لا أعرف من أين جاءتا ولا ماذا تريدان، كان ذلك منذ زمن بعيد ولم أتمها كما قلت لك. أنت تكتب مسرحية؟ شيء يستحق المحاولة».

إن المكون المسرحي حاضر في كتابات هلسا سواء على مستوى الموضوع (كما يبين الشاهد السابق) أو على مستوى الانتقال من الروائي إلى المسرحي باستخدام تقنيات المسرح (حوار، مونولوج، آليات التمسرح الأخرى). هكذا ظل النسق المسرحي ملازماً لكتاباته

يحشد وسائل بنائية وأسلوبية لكتابة نصوص سردية ممسرحة تتعدد مرجعياتها وأنظمتها الإشارية. وتخلق بالتالي قيما تعبيرية تمتح من جماليات البناء الدرامي.

نستنتج من خلال ما سبق أن الانتقال من الروائي إلى المسرحي ملمح سردي بارز في المدونة المدروسة إذ تراهن بواسطته على خلق علاقات حوار وتجانس بين الحقلين، ولتنويع مرجعيات وروافد السرد، وكذلك للنظر إلى الموضوع من نافذة سردية إضافية. فمن أسباب التحول إلى المسرح وتقنياته: «إحساس القاص أو الروائي بعجز النص السردي عن تقديم قضية ما، أو الإجابة عن أسئلة محددة، ومن ثم يصبح النص المسرحي أرضية جديدة لتجريب هذه الوسائط الجديدة في التعبير» [1].

هكذا توظف الرواية مجموعة من التقنيات ذات المصدر الدرامي منها:

- الحوار المسرحي: وهو يحقق وظيفة التعبير ووظيفة التواصل بين الشخصيات. وإبراز مواقفها ورؤيتها للعالم. هذا فضلاً عن تغيير مجرى ورتابة السرد. والحوار في المدونة امتداد وتكملة للسرد، ويتسم، في الغالب، بالكثافة والتركيز والاعتماد على الكلام والحركة والصوت (أو الصمت).

-المونولوج: يساعد على بلورة الحالة النفسية للشخصية وإضاءة بعض عناصر الحدث. وهو الآخر يقوم بكسر خطية السرد والزمان

---

(1) – المشترك بين الروائي والمسرحي (ملف ساهم فيه مصطفى يعلى، عبد الرحيم مودن، حميد الحمداني) العلم الثقافي (الرباط) السبت 4 يوليوز 1998، ص:7

وتسلسل الأحداث.

- المشهد: تتميز الرواية العربية الجديدة بانسياب وتلاحق المشاهد الروائية، والأحداث فيها تجري متشابكة أمام أعيننا (وكأننا أمام عرض مسرحي) وتحقق هذه المشاهد، بذلك، سمة العرض ومواكبة الحدث الدرامي.

- الملابس والديكور والإنارة: عناصر مسرحية توظف في الحقل الروائي الجديد لتحيين المتخيل وإضفاء الطابع الواقعي على المشاهد وتوليد إشراقات فنية ودلالية جديدة رغم أنها لا تخضع لقانون العرض المسرحي إلا تخييلياً.

- التوجيهات الركحية: نقط استدلال ينتظم في نطاقها السرد والوصف (يسار، أمام، فوق، تحت...) لوصف ديكورات الحدث والفضاء المسرحي/ الروائي ولجعل القارئ يتصور ذهنياً المشاهد والأفعال الحكائية.

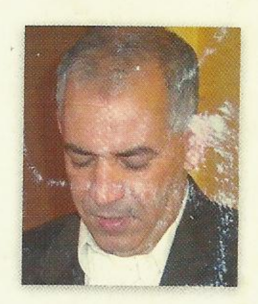
وقد خول لها ذلك تطعيم أساليب وجماليات الرواية بأساليب وتقنيات مسرحية: «الشيء الذي يدفعنا إلى الاعتقاد بحضور المسرح في الإبداع الروائي، حتى وإن لم تعمل الرواية على تشغيله كنقلة نوعية من خلال التقطيع المشهدي وتوظيف الحوار الدرامي وتأطيره بالإرشادات المسرحية. إن هذا الحضور يتجلى في ما يمكن تسميته: «التمسرح الروائي المحاكي والتمسرح المستحضر للعناصر الدرامية»[1]. هكذا تتموضع نتاجات كثيرة من المدونة بين الروائي والمسرحي: «ومجمل

---

(1) حسن المنيعي: قراءة في الرواية، ص: 46

القول، إن تقنية البنــاء أو التركيب المسرحي تعد طريقة للخروج على الأسلوب التقليدي الذي تقوم فيه الكتابة على تدفق الصفحات الواحدة تلك الأخرى، إما في إطار فصول مرقمة، أو في إطار أجزاء محدودة، كما أنهــا تعد طريقة فنيــة بارعة تخول للروائي تطويــع أدواته التعبيرية وتشكيل عمله من الداخل»[1].

(1) حسن المنيعي : المرجع نفسه ، ص: 62



د. حسن لشكر

- مواليد القنيطرة، المغرب 1959
- أستاذ التعليم العالي بجامعة ابن طفيل، القنيطرة، المغرب
- دكتوراه من جامعة السربون1987
- دكتوراه الدولة من كلية الآداب بالرباط 2004
- أستاذ بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، القنيطرة، المغرب منذ 1987
- أستاذ بماستر المسرح والدراماتورجيا، السميائيات بماستر الأدب المغربي كلية الآداب، تحليل الخطاب بماستر اللسانيات، القنيطرة، المغرب

مؤلفاته:

- الخصائص النوعية للقصة القصيرة التجريبية 2002
- أنساق التخييل الذاتي والمذكرات والسيرة الذاتية في الرواية العربية الجديدة 2010
- الخطاب الروائي العربي الجديد أشكال التركيب السردي والخطابي 2010
- ديوان نزيف المدى 1998